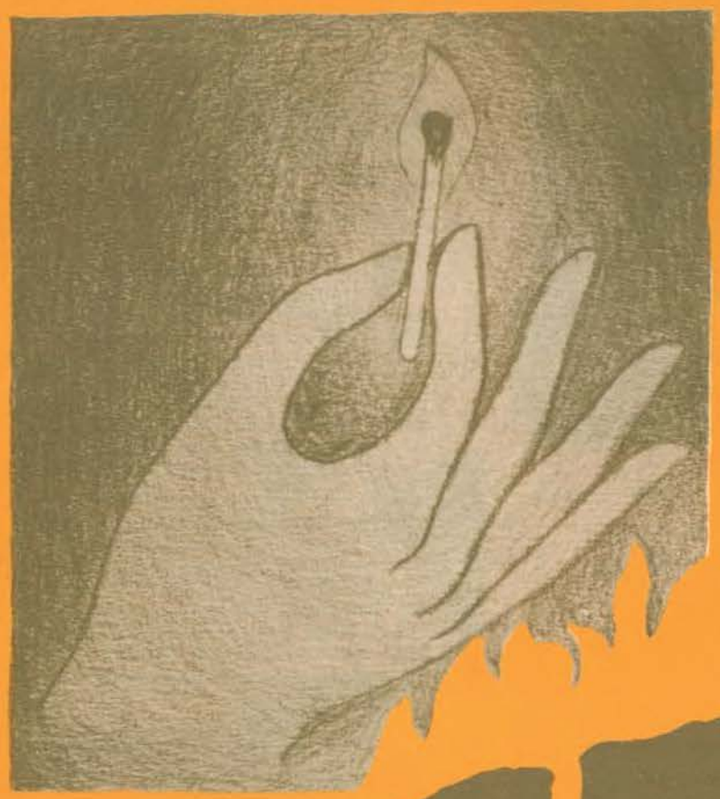
YAZIN

AYLIK
SANAT
EDEBİYAT
DERGİSİ

haziran
22 '83
150 TL



AMERİKAN ROMANI

SHERWOOD ANDERSON
'dan öykü

"Feodalite ve Klasik Dönem
Osmanlı Üretim Tarzı"
Üzerine Birkaç Not

belçikalı ozan
EMİLE VERHAEREN

EMILE VERHAEREN'DEN ŞİİRLER 3
(Türkçesi: Aytekin Karaçoban)
MUZAFFER İLHAN ERDOST"Feodalite ve Klasik Dönem Osmanlı Üretim Tarzı" Üzerine Birkaç Not 4
ALİ YÜCE/Şiir 5
ŞENAY AKGÜN/Desen 5
ABDÜLKADİR BUDAK/Şiir 6
METİN GÖZ/Şiir 7
ÖMER TÜRKEŞ/Amerikan Romanı 8
MAHMUT TEMİZYÜREK/Şiir 10
SHERWOOD ANDERSON/Öykü 11
(Türkçesi: Ömer Türkeş)
VEYSEL ÖNGÖREN/Semantik Tutarlık 12
ADNAN SATICI/Şiir 15
ALİ CENGİZKAN/Şiir ve Yaşam 16
ANSEL ADAMS/Fotoğraflar Görüşler 17
ŞÜKRÜ ERBAŞ/Şiir 18
ASAF KOÇAK/Karikatür 18
ERCAN AKYOL ile Söyleşi 19
(Konuşan Atilla Kanbir)
CELİL OKER/Öykü 20
IŞIK YAVUZ/Şiir 21
ORHAN ALPTÜRK ile söyleşi 22
GRUP ÇAĞRI ile söyleşi 23
MUAMMER KARADAŞ/Şiir 23
ŞÜKRA KARAKUŞ/Desen 23
TANER AY/Oscar Amca Ne Söylersin? 24
ZEKAİ SEZER/Plastik Sanatlar'dan 26
KİTAPLAR/Semih Acar 27
GERALDINE CHAPLINE ile söyleşi 30
SATRANÇ/Dr. Selçuk Alsan - Halit Yüael 34
ÇİZGİYLE YAŞAM/Mustafa Okan 35
KAPAK/Mustafa Okan

YARIN'dan...

kurumlaşma yolunda

Onurumuz, öğretmenimiz *Nazım Hikmet ve Orhan Kemal*'i saygıyla, sevgiyle anarak başlıyoruz söze bu kez. Yaşadığımız şu günlerde, en çok da gençlerin öğreneceği ne çok şey var onlarda. Sanat ve edebiyatımızın bugününden ve geleceğimizden hâlâ umutluysak, bunda onların payı ölçülmezdir. Güzelin ve doğrunun ölçütü iki büyük insana bugün her zamandan daha çok gereksinmemiz var. Onları hiçbir zaman unutmayacağız.

Geçen sayımızda okurlarımıza önemli duyurular yapacağımızı bildirmiştik. Son bir ay içinde sürdürdüğümüz yoğun çalışmalar sonunda, bu duyurularımızı eksiksiz biçimde yapıyoruz İlki, *Yarın ciltleri*. Dergimizin ilk 18 sayısını iki ciltte topladık. Olabildiğince özenli hazırladığımız bu ciltlerin, *Yarın*'ın iki yıla yaklaşan ısrarlı çabasının en güzel belgeleri olduğuna inanıyoruz.

İkinci önemli duyurumuz, *Yarın Yayınları*. Ali Cengizkan arkadaşımızın, Abdi ipekçi Barış ve Dostluk Ödülü'ne değer görülen *Yunan Dosyası*, ilk kitabımız. Şu günlerde hazırlanan ikinci kitabımız ise, A.Mümtaz İdil arkadaşımızın *Sovyet Romanı*. *Yarın Yayınları*, gerek biçimi, gerek tutumu ile, yepyeni bir anlayışı amaçlıyor. Kitapla yayınlandıkça okurlarımızın da aynı kanıyı paylaşacağını düşünüyoruz. Tüm sanat dallarında ve yanısıra toplumsal bilimlerde yapacağımız yayınla, bir boşluğu doldurmaya çalışacağız.

Üçüncü duyurumuz, *Yarın Abone Kulübü*. Çok önceden sözünü vermemize ve abone kampanyasıyla birlikte açıklamamıza karşın gerçekleştiremediğimiz bu girişim, bu sayıyla birlikte abonelerimize yansımış olacak. Abone Kulübü kimlik kartları hazırlandı ve tüm abonelerimize postalandı. Abone Kulübümüzün düşündüğü olanakları da Temmuz sayımızda kapsamlı biçimde açıklayacağız. Şimdiden tüm abonelerimizin Yarın Yayınları kitaplarını yüzde 25 indirimli edinebileceğini duyuralım. Okurlarımızı, *Yarın*'a abone olmaya, abone bulmaya çağırıyoruz.

Yarın'ı baştan beri yalnızca bir sanat ve edebiyat dergisi olarak değil, bir kültür ve sanat ku umu olarak düşündük. Ne varki, olanaklarımızın bizi sürekli da bir alana sıkıştırması sonucu kurumlaşma yolunda ciddi adımlar atamadık. Ancak bu üç duyurumuz ve hemen önümüzdeki günlerde gerçekleşecek başka tasarılarımızla, *Yarın*, sanat ve edebiyatımızın kendine özgü yanında, yadsınamayacak bir kurum olma yolundadır. Okurlarımızı bu kurumlaşma yolunda *Yarın*'ın yanında yeralmaya, her konuda *Yarın*'la ilişki kurmaya çağırıyor ve yeni öneriler bekliyoruz.

Bu sayımıza, Belçikalı şair *Emile Verhaeren*'in şiirleriyle başlıyoruz, arkadaşımız *Aytekin Karaçoban*'ın türkçesiyle. *Muzaffer İlhan Erdost*'un yazısı, bugüne dek boş bıraktığımız bir alanda ilk önemli yazı olarak değerlendirilmeli. "Amerikan Romanı" yazı dizimizi bu sayıda yazılarını ilk kez Yarın'da yayınlayan arkadaşımız Ömer Türkeş sürdürüyor. Amerikan romanının ilklerini ele aldığı yazısının yanı sıra, *Sherwood Anderson*'dan çevirdiği "Eller" öyküsü'nün de, bu sayımızda dikkatle okunmasını öneriyoruz. *Veysel Öngören*'in "Semantik Tutarlık" adlı yazısı ise, şii imizin çeşitli yanlarına eleştirel bir bakış getiriyor. Arkadaşımız *Zekai Sezer*'in başlattığı "Plastik Sanatlar'dan" bölümü de, çok eksik kaldığımız plastik sanatla alanında, dergimizde önemli bir boşluğu dolduracaktır. *Muammer Karadaş* ve *Işık Yavuz* da, şiirlerini *Yarın*'da ilk kez yayımlayan iki genç arkadaşımız.

Bu arada *Yarın*'ın gelecek sayılarında düzenleyeceğimiz üç özel bölümü de duyurmak istiyoruz: *"Tiyatromuzun Sorunları"*, *"Karikatür ve Mizah"* ve *"Latin Amerika Sanatı"*. Her üçünün de hazırlıklarına şimdiden başladık. Okurlarımız da aynı konula da yazı ve ü ünlerini gönderebilirler.

Biricik desteği olan okurlarının özverisiyle gün geçtikçe güçlenen *Yarın*'a omuz verelim. onun yanında saf tutalım. İnatla sürdürdüğümüz çabaların sonuçlarını kuşkusuz alacağız. Sevgiyle, dostlukla.

□SAHİBİ
Sami Alptekin

□GENEL YAYIN DANIŞMANI
Osman S. Arolat

□SORUMLU YAZI İŞLERİ YÖNETMENİ
Semih Gümüş Acar

□TEMSİLCİLİKLER
İsveç:Gürhan Uçkan, Box 38045, 100 64 Stockholm
İzmir: Cem Özer, 2030. Sk. 12/9 Karşıyaka-İzmir

□ABONE KOŞULLARI
Yurtiçi/Yıllık 1000 TL.
Yurtdışı/Yıllık 40 DM.

□İLAN FİYATLARI
Kapak/
Tam sayfa: 30.000.- TL.
Yarım sayfa: 15.000.- TL.
Çeyrek sayfa: 8.000.-TL.
İç sayfalar/
Tam sayfa: 20.000.- TL.
Yarım sayfa: 10.000.- TL.
Çeyrek sayfa: 6.000.- TL.
Dergiye doğrudan yapılan başvurularda % 25, peşin ödemelerde % 40 indirim yapılır.

□TEKNİK İŞLER
Dizgi : Norm Dizgi
Film : Renk Büro
Baskı : Teknik Basımevi
Grafik düzenleme: Yarın

□YÖNETİM ADRESİ
Mithatpaşa Cad. 28/22 Yenişehir-Ankara

□YAZIŞMA VE HAVALE ADRESİ
Yarın, P.K: 723, Kızılay-Ankara

YARIN

TÜSTAV
ARŞİVİ
Umur Coşkun
Bağışı

EMILE VERHAEREN

Ekmek Pişirme

Hizmetçi kadınlar en iyi buğday, en iyi sütle
Pazar günleri için ekmek yaparlardı;
Sırılsıklamdılar hamur teknesine damlayan terleriyle,
Boyun eğik, dirsek bükük, dümdüzdü yalnız kürek sapları.

Buğu yükselirdi evecen ellerinden, bedenlerinden.
Hamurun içine batıp çıkardı kocaman elleri,
Göğüsleri sere serpe bir yığın giysi içinden,
Yuvarladıkları hamurlar göğüslerinin etleri gibi.

Dırarıda büyük fırınlar kızıl korlarla,
Ve ikişer ikişer, bir tahta ucunda
Fırından kubbelere doldurulurdu yumuşak ekmekler.

Ve alevler ağızlarında yol açarak,
Kocaman bir sürü ve kızgın köpekler gibi,
Yüzlerini ısırmaya atılırlardı hırlayarak.

Desen : KATHE KOLLWITZ, "Ekmek"

Türkçesi: AYTEKİN KARAÇOBAN

Belçikalı şairin asıl adı Walt Whitman'dır. (1855 - 1916) Felemenk kumaşları yapan bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. Şiir sanatına eğitiminin ayrımında değilken, Brüksel Barosu'na stajyer avukat olarak girdi. 1883'de gürültücülük ve farfaralıkla dolu, ama yeteneğinin güçlülüğünü kanıtlayan "Felemenkler" adlı kitabını yayımladı. Üç yıl sonra Trappe tarikatının "Keşişler"ini yazdı. Kitap bir tür gece duası mistisizmiyle beslenmişti; "Geceler"in (1887), "Bozgunlar"ın (1888) ve "Kara Meşaleler"in (1890) anlaşılması güç seslerini sergiliyordu. "Yayılan Kentler"de (1895) makinalaşma yüzünden terkedilen köylerdeki büyük kargaşayı dile getirdi. Sonra çağdaş dünyayı yüceltmeye kalkıştı. "Fırtınalı Güçler"i ve elementlerin "Değişik Görkem"i insana karşı savaş durumundadır. Verhaeren, 1916'da bir tren altında kalarak öldüğünde, ününün doruğundaydı.

Çaba

Siz, coşkuyla ve soluk soluğa çalışanlar,
Zamanla birlik yürüyen ve yaşamı kuranlar,
Başarı araçlarının alnacında düşle,
Geniş ve katı govdeler, sert ve kesin hareketler;
Çaba, gücü zorlama, koşma, durma ve yürümeler,
Nice satırlar yazıyorsunuz yürekler acısı biçimde;
Yiğitliğin ve gorkemin soylu satırlarını belleğimde.

Seviyorum sizi, ülkelerin sarışın delikanlıları,
İyi sürücüleri kişneyen ve parlak ve usul atların,
Ve sizi, koruların kokularıyla dolu alev saçlı oduncuları,
Ve seni, yuşlı ve kaba köylüsü ap/ak köylerin;
Yalnız tarlaları ve köy yollarını seven
Ve kocaman bir elle tohumlar serpen;
Önce önüne, ışığa doğru, havaya.
Biraz canlansın diye, düşmeden önce toprağa.

ve sizi de seviyorum sefere çıkan denizciler,
Bildik bir ezgiyle, gece, yıldızların altında,
Yelkenleri şiştiğinde, atlantik rüzgarlarıyla
Ve rüzgarların salladığı ipler ve direkler
Ve sizi, altın suyuna batırılmış gümüş rıhtımlarda,
Geniş omuzları, yükleyip boşaltan hamallar,
Ve giden, ilerleyen gemiler güneşin altında,
Boğuşa boğuşa dalgalarla, kutuplara kadar;

Ve sizi olağanüstü cevher arayıcıları,
Dondurucu ovalarda, kardan kumsallarda,
Soğukların sizi kuşattığı, ülkelerin bir ucunda,
Uçsuz bucaksız kıskacıyla acımasızca sıktığı
Ve sürünen bedenleri ve dişleri arasındaki fenerler
Topıak altında ilerleyen madenciler, dar bir
damara kadar. Ve orada salınan kömür,
Anlaşılmaz ve yalnız çabanız altında pes eder;

Ve sizi, demir ve tunç döğenler,
Büyük korların ve dev örslerin çevresinde,
Karanlığı ve dumanı delen mor ve altın yüzler,
Sırtlarında gergin kaslarıyla, birdenbire,
Yüzyıldan yüzyıla daha geniş yayılan,
Kentlerin ürküsü üstüne ve yoksulluğun ve gorkemin
Sonsuz bir iş için kurulmuş kara haddeler,
Yüreğimde duyuyorum sizi ve kardeş gibi.

Ey ovalarda, denizlerde, dağların yüreklerinde
Süsten uzak iş, yabanıl, inatçı, çetin,
Perçinleyerek zincir halkalarını
Düğümler atarak bağlayan birbirine!
Ey bu gözüpek devinim gündüz ve geceleyin,
Bu her zaman yanan kollar, yorulmayan eller,
Boşlukta birleşmiş, yenilmiş evrene
İnsan gücünü yazmak için bu eller
Ve yeniden yaratmak için dağları, denizleri,
Ovaları başka biçimde.

Olanaksız

İnsan en erişilmez yüksekliğe çıksa,
istersin oradan kendini atmasını,
O olanaksızın altın atlarını
Yormaktan çekinmez asla.

Düzenci aklının ona engel olmak isteyeceği
Daha yükseğe çık, daha uzaklara;
Yolun başında, yolun yarısında
Kaçsın bütün neşesi!

Yol üstünde duran öfke, iç sıkıntısı,
Yanılgıya karşı kızgınlık, heyecan;
Saparlar yollarında.
Ki yaşamdır hepsi.

Yarın tutsak eder dün amacı olanı,
En sağlam kafesler içinde;
Düşünceler yiyecek birbirini de
Gideremeden açlıklarını.

Değiş (tir)mek, Çıkmak, en önemli kuraldır!
Durağan değil var olan;
Dünyanın onurunu ölçen
Pergele dayanak noktasıdır.

Senin için önemli olan geçen zaman
Palmiyeler gibi ardarda sıralanan,
Gerçek ve sessiz yengilerin,
Ötesinden geçer ateşli düşlerin.

Kendini aşacaksan durmadan atılım yapmalısın,
Uzanmadan tanrıların yardım ellerine.
Yengilerin verdiği başdönmesine,
Alnın nasıl karşı koyuyor, şaşmalısın.

Ruhun hiç bitmek istemeyen bir istek,
Ve olanaksızın altın atları bugünden,
O en erişilmez yüksekliklerden,
-Yalnız onlar- geleceğe atlayacak.

"FEODALİTE ve KLASİK DÖNEM OSMANLI ÜRETİM TARZI" ÜZERİNE BİR AÇIK NOT

Muzaffer İlhan Erdost

Son birkaç yıl içersinde, ilgi alanıma giren bazı kitaplar yayınlandı. Bu kitaplardaki görüşleri paylaşamadığım, hatta karşıtı görüşleri daha önceleri yazmış olduğum halde, yanıtlamak olanağı bulamadım. Kimi zaman yazdım ve yazılı olarak kaldı.

Kimi zaman yayınlama olanağı olmadığını düşünerek, yazmaya bile elim varmadı. Mehmet Ali Kılıçbay'ın *Feodalite ve Klasik Dönem Osmanlı Üretim Tarzı* (Gazi Üniversitesi, Ankara 1982) kitabı, bunlardan biri. Üniversite yayını olması ve ve yazarının öğretim üyesi bulunması da, böyle bir yanıtı geciktirmenin sakıncalarını büyütüyor. Çünkü, öğrencilere ders kitabı olarak okutuluyor. Ama, bize yönelik yanlış yorumların yanıtından yoksun olarak.

Kılıçbay'ın kitabını bir bütün olarak ele almayacağımı hemen söylemeliyim. İlkin, tümünü okumadım kitabın. Şurasından burasından karıştırdım desem yeridir. Daha çok da, benim bir yazıma (*Yeni Ülke*,2) ilişkin değerlendirmeleri içeren bölümlere bakabildim. Kitabına da yalnızca bu açıdan değineceğim:

1. YAZILARIN YANLIŞ TANITIMI ÜZERİNE

Kılıçbay, kitabının bir yerinde, benim, Osmanlı'nın Bizansı taklit ettiğini söylediğimi yazıyor; şöyle:

"Ancak, Osmanlı Devletinin basit bir göçebe aşireti tarafından kurulduğu iddiaları Türk tarih yazınında çok yaygındır. Bazı yazarlarımız bu kanıtlanmamış iddiaya dayanarak, Osmanlı üretimtarzı hakkında da sonuçlara varmaktadırlar. Bunlardan biri olan Muzaffer Erdost, göçebe Osmanlının timarı, kendinden daha üstün mülkiyet biçimine sahip Bizans mülkiyet biçiminden aldığını ileri sürmektedir. (Muzaffer Erdost, "Asya Üretim Biçimi ve Kapitalist Üretime Geçiş Koşulları ve Osmanlı İmparatorluğunda Üretim İlişkilerinin Feodal Niteliği ve Sonuçları," Ülke, sayı: 2, 1978, s.156.) Aynı yazara göre, "fethedenler ile fethedilenlerin uygarlık düzeylerinde farklılıklar" vardır. Bu nedenle de Osmanlı Bizansı taklid etmiştir. (Loc. cit.)

"Oysa, kanıtlamaya çalıştığımız gibi, Osmanlı, Selçuklu yani İran okulundan geçmiştir ve Osmanlı devleti kurulurken, daha önce de gördüğümüz üzere, Bizans ile Selçuklu eş konumdadırlar. Ayrıca, uygarlık nasıl tanımlanırsa tanımlansın, Osmanlının kuruluşunu gören yıllarda, Bizans'ın İran'a öğretecek çok az şeyi vardır. Buna karşılık, tartışmasına burada girmenin gereksiz olduğu halde söylenmesi mutlaka gerekli olan olgu, Bizans'ın tüm tarihi boyunca, merkez örgütlenmesi ve toprak mülkiyeti gibi konularda İran'dan çok şey öğrendiğidir. Bu açıdan, Osmanlıyı bir göçebe aşireti olarak görmenin sonucu üretilen bu teoriler, Osman'ın İran okulundan geçme Selçuklu ümerası olması gerçeği karşısında iflas etmeye mahkumdurlar." (s.296)

Yanıtlanması ya da açıklanması gereken iki şey var: (a) "Osmanlıyı bir göçebe aşireti" olarak görüp görmediğim ve (b) "Osmanlının Bizansı taklit ettiğini" yazıp yazmadığım.

(a) "Osmanlı ve Göçebelik"

Kılıçbay'ın değindiği yazımda, Osmanlı İmparatorluğunun çekirdeğini oluşturan uç beylerinin "göçebe" olup olmadığına ilişkin paragraf şöyle:

"Osmanlı devletinin kuruluş ve örgütlenişinin ilk çekirdeğini oluşturan uç beyliğinin toplumsal yapısı konusunda, birbirine karşıt görüşler vardır. Kimi yazarlar, bu uç beyliğinin göçebe ve yarı-göçebe bir Türkmen aşireti olduğunu, ve devletin kurucusu Osman Beyin de, bu aşiretin reisi olduğunu ileri sürerler. Bu görüşe karşı olan yazarlardan bazıları, daha sonra, eski dünyanın başlıca iki kıtasını, ve bu iki kıtanın ticaret, uygarlık, nüfus vb. akışını daralan bir yolla, birbirine bağlayacak büyük bir imparatorluğu kuracak olan bu çekirdeğin, göçebe ve yarı-göçebelikten çıkmış, daha ileri bir topluluk oluşturması gerektiğini ileri sürerler. Anadolu'ya gelen ve büyük çoğunluğunu Oğuz Türkmenlerinin oluşturduğu aşiretler, daha başlangıçta, Anadolu'ya yerleşmeleri (ve yerleştirilmeleri) sırasında, Selçuklu devleti tarafından önemli ölçüde parçalanmışlardır, ve Osman Beyin küçük aşiretinin, göçebe ve yarı-göçebe durumunda olsa bile, kurulacak olan devlet aygıtı için gereksindiği unsurları, Selçuklular, İlhanlılar, bazı Anadolu beylikleri ve hatta bazı islâm devletlerinde yetişmiş Türkler arasından bulmuş olmaları o denli olasıdır (Köprülü). Bazı yazarlar ise, daha değişik bir görüş ileri sürüyor: Bir uç beyi olan Ertuğrul ve oğlu Osman beyler, bu bölgeye yerleşmiş olan aşiretin reisi değillerdir; onlara, bu uç beyliği, Selçuklu sultanı Alâaddin tarafından, bir ikta ya da malikâne (fief) olarak verilmiştir (Akdağ)." (Yeni ülke, 2, 153-154.)

> "TOPRAK MÜLKİYET BİÇİMLERİ, KENDİNE ÖZGÜ FARKLILIKLARI ORTAYA KOYMAKLA BİRLİKTE, DAHA ÇOK SELÇUKLU DEVLETİNDE ŞEKİLLENEN- İÇERİSİNDE BİZANS ETKİSİNİ DE TAŞIDIĞI- BİÇİMLERİN VE İSLAMİ İLKELERİN ETKİSİNDE KALMIŞTIR."

Sözkonusu yazımdan, "Osmanlıyı bir göçebe aşireti olarak" gördüğüm sonucunu çıkarmak olanaksız. Bu konudaki tezleri/görüşleri özetlemeye çalışmışım. Çünkü, bir uç beyliği olarak gözüken aşiretin göçebe veya yarı-göçebe bir aşiret olup olmaması, sözkonusu yazımın amacı ve konusu dışında.

Konum açısından ise, soruna yaklaşımım şöyle:

"Esasen, Selçuklu devletinin egemenliğinin dağılmasıyla, bağımsız bir birlik oluşturacak olan bu uç beyliği, başlangıçta Selçuklu devletinin bir parçası olarak görünür. Bu nedenle de, bu uç beyliğini, bağıtsız bir aşiret ya da- parçalanmış da olsa- bağımsız aşiretler topluluğu biçiminde düşünmemiz olanağı yoktur; bu beyliği, Selçuklu devleti tarafından malikâne ya da ikta olarak verilmiş bir uç beyliği olarak, malikâne ya da ikta sistemi içerisinde ele almak zorunluluğu vardır ve bu nedenle de, ister aşiretin bünyesinden, ister dışardan görevlendirilmiş bir Türkmen beyi olsa da, malikâne ya da ikta sahibi olan uç beyi ile doğrudan üreticiler arasında artı-ürünün maledinilmesi biçimi, her üç durumda bazı nicel farklılıklar dışında- aynı olacaktır." (Yeni Ülke, 155.)

Osman bey ile uç beyliğini oluşturan topluluğu ayrı ayrı ele almak gerek. Ya Selçuklu tarafından, Osman Beye, bu uç beyliği ikta olarak verilmiştir, ya da Osman Bey, bu topluluğun içinden gelen ve bu topluluğa kan bağıyla bağlı soylu üyesi olarak bu uç beyliğinin geleneksel yöneticisi durumundadır. Her iki durumda da, buraya gelerek yerleşmiş veya Selçuklular tarafından yerleştirilmiş topluluğun, göçebe veya yarı-göçebe olarak geldiğini düşünmek yanlış olmasa gerekir. Ama, bunu, "göçebe Osmanlı" gibi bir terimle özdeşleştirmek olanaksızdır. Çünkü, yazarını, "Osmanlıyı bir göçebe aşireti olarak görmek" sözü, "Osmanlıyı", daha doğru bir anlatımla "Osmanoğulları"nı aşiret olarak görmek gibi bir kavramı çağrıştırmakta. Uç beyliğini oluşturan aşiretin, "Kayı" aşireti olduğu tezi dışında, bir "osmanlı aşireti"nden sözetmek, sözcüklerin özenle seçilmesi gerektiği bir konuda kitap yazan bir yazara yakışmıyor.

(b) Bizansın Etkisi Sorunu

Kılıçbay, "Muzaffer Erdost, göçebe Osmanlının timarı, kendisinden daha üstün mülkiyet biçimine sahip Bizans mülkiyet biçiminden aldığını ileri sürmektedir... Bu nedenle de, Osmanlı Bizansı taklit etmiştir." (296) diye yazıyor.

Bu konudaki düşüncelerimiz açıktır. Osmanlı timarını, Bizans pronoyalarının bir taklidi sayan görüşlere katılmadığımız bilinir. Ama Selçuklu iktaları ile pronoyalar arasındaki benzerlikler, ve bunun yanısıra, timarlar ile iktalar arasındaki benzerlikler, timarların doğrudan değilse de dolaylı olarak, Bizans pronoyalarının etkilerini taşıdığını söylememize olanak vermektedir. "Etki" ayrı bir kavramdır, "taklit" ayrı bir kavramdır. Ayrıca, bizim timarların, yalnızca pronoyalardan etkilendiğini söylemediğimiz de açıktır. Türklerin Anadolu'ya gelene değin etkilerinde kaldıkları toprak mülkiyet biçimleri, islam toprak hukukunun etkileri ve Anadolu'da buldukları toprak mülkiyet biçimleri bu etki alanlarının başlıcalarını oluşturur.

Yazımın bu konuya ilişkin bölümünden bir pasajı buraya aktarayım:

"Osmanlı timarlarını, Bizans pronoyalarının bir taklidi, hatta bir devamı sayan batılı yazarlara (Deny) karşı, Osmanlı timarlarının, Selçuklu iktalarından devralındığı, ve bunun kökeninin Arap islâm âleminde bulunduğu görüşü ileri sürülür (Köprülü, ve Köprülü'ye katılan Barkan, İnalcık vb.). Fethedenler ile fethedilenlerin uygarlık düzeylerindeki farklılıklar, farklı bireşimlerle somutlaşır. Türkmen aşiretlerinin, toprak mülkiyet biçimi hakkında kendilerinden daha ileri bir düzeyde bulunan Bizans pronoya (timar) sisteminin büsbütün etkisinde kalmadığını düşünmek, toplumsal yasalara aykırı, öznel duygular taşıyan bir tutum olmak gerekir.

"İlk Osmanlı padişahları, devletin örgütlenmesinde, töre ve yasaklara (ırksal geleneklere) ve şeri ilkelere (dinsel geleneklere), saf bir biçimde bağlı kalmamışlar, gerek bu iki geleneğin (ırksal ve dinsel geleneklerin) etkisinde kalmışlar, gerek bir uç beyliği olarak kendisinin bir parçası biçiminde ortaya çıktıkları Selçuklu devlet örgütlenmesinin ve savaşım

içerisinde bulunduğu Bizans devlet örgütlenmesinin etkisinde kalmışlar, ve yeni devleti, yeni çağa ve kendi özel koşullarına uygun düşen bir örgütlenme üzerinde oluşturmuşlardır. Toprak mülkiyet biçimleri, özellikle devlet ile doğrudan üretici köylü ve alt-feodaller ile doğrudan üretici köylü arasındaki ilişkiler, Asya göçebe aşiretlerinin töre ve geleneklerinde, yararlanabileceği öğeleri pek bulamazdı. Bu nedenledir ki, toprak mülkiyet biçimleri, kendine özgü farklılıkları ortaya koymakla birlikte, daha çok Selçuklu devletinde şekillenen -içersinde Bizans etkisini de taşıdığı biçimlerin ve islami ilkelerin etkisinde kalmıştır. İlk Osmanlı padişahlarının etkisinde kaldığı islâmi ilkeler ise, kesin ve mutlak ilkeler değildir; bu ilkeler, zamanla değiştiği gibi, fethedilen toprakların halkının dinsel yapısına, ve fetih biçimlerine göre de farklılıklar göstermiştir." (Yeni Ülke, 2,s.156.)

Sanırım her şey açık: Kılıçbayın sözleriyle yinelersek, Osmanlının Bizansı taklit ettiği söylenmiş değil. İmparatorlukta, "toprak mülkiyet biçimlerinin, kendine özgü farklılıkları ortaya koymakla birlikte, daha çok Selçuklu devletinde şekillenen -içersinde Bizans etk ini de taşıdığı- biçimlerin ve islami ilkelerin etk inde kaldığı" yazılı. Bizim sözlerimiz ile Kılıçbay'ın bu söz lerimizi okura aktarışı ne denli farklı.

"BİZDE, FEODALİTEYE, BATI FEODALİTESİNİN OLGUNLUK EVRESİ, FEODALİTENİN KLASİK BİÇİMİ, TEK MODEL OLARAK ALINIR. BÖYLE BİR YAKLAŞIM, BİLİMSEL OLMAKTAN ÇOK, BİÇİMSEL BİR YAKLAŞIMDIR. FEODALİTEYİ BELİRLEYEN MÜLKİYET İLİŞKİSİDİR"

Kılıçbay'ın, "teorileri" çökertme yöntemi kadar, "teori" terimini de bilimsel anlamda kullandığı söylenemez. Nitekim, "Osmanlıyı bir göçebe aşireti olarak görmenin sonucu üretilen bu *teoriler*, Osmanın İran okulundan geçme Selçuklu ümerası olması gerçeği karşısında iflas etmeye mahkumdurlar" diyebilmektedir. Tarihsel ve toplumsal tahlillerin, "teori" olarak nitelendirilemeyeceği bilinir. Teori ayrı, tahlil ayrı kavramlardır. Teori doğru, tahlil yanlış olabilir. Doğru bir teorik anlayışla ortaya konmuş olsalar bile, yazarın soyutlama yeteneği ve becerisindeki eksiklikler, tahlillerin dayandıkları belge ve verilerin yanlışlığı veya eksikliği ile de sınırlı olarak, tahliller, yanlış veya eksik olabilirler.

İkincisi: Osman Beyin, İran okulundan geçme Selçuklu ümerası olduğu, kesin olarak kanıtlanmış değildir. Böyle bir görüşün doğruluğu kabul edilse bile, timarların oluşumu açısından, sorunu değiştirmesi de düşünülemez. Çünkü, Anadolu Selçuklu devletinin kuruluş ve gelişmesi döneminde oluşmuş bulunan iktalardan birine atanmış bulunan bir uç beyinin, bu iktaların oluşmasında etkisi bulunan etmenleri dışlaması değil, bu iktaları, yeni kurulmakta olan devlete uygun bir biçimde geliştirmesi söz konusudur. İktalar, içersinde, Bizans etkelerini taşıyorsa, bu etkilerin timar sistemi içersinde, daha da değişikliğe uğrayarak taşınması açınılmazdır.

Kılıçbay, bir "kılıç beyi" edasıyla demek ister ki, Osmanlı, Bizanstan dolaylı ya da doğrudan tek bir şey almamıştır, biraz da kapalı olarak söylenen şu: her şey İran'dan alınmıştır. Osmanlıyı ilginç bir 'aklama' doğrusu. İlginç olduğu kadar da gereksiz. Çünkü, daha aşağıda okurun da göreceği gibi, yazar, İmparatorluktaki toprak mülkiyet ilişkilerini, bazı farklar sıralamakla birlikte, Eski Roma'nın *colonus*'larıyla özdeşleştirmektedir.

Toplumların evrimi, birbirinden farklı olmakla birlikte, evrensel aşamalar izler. *Colonus*'ların köleciliğin çözülmesi ve feodalizme geçiş evresinde tarihsel olarak ortaya çıktığı bilinir. Köleci bir dönemi yaşamamış bir imparatorluğun, tarihsel bakımdan on yüzyıl kadar önce kölecilikten dönüşmüş ve tarihsel sürecini tamamlamış bulunan bir ara biçimi oluşturduğunu düşünmek, toplumsal evrimin diyalektiği ile çeliştiği kadar, bir anakronizmi de çağrıştırır.

2. FEODALİTENİN YANLIŞ AÇIKLANMASI ÜZERİNE

Kılıçbay'ın bir başka eleştirisi şöyle:

Bu konuda, bir yazarımız, Osmanlı iktisat tarihiyle ilgili somut veri sıkıntısı çekmediğimiz bir aşamada feodal üretim tarzı modelinin Osmanlı üretim tarzına tam uygulanabilirliği varsayımı altında, "timar sahibinin bir vergi tahsildarı" olmadığını ve "artı - emeği (ister emek, ister ürün, ister para olarak) mülk" edindiğini düşünmektedir. (Muzaffer Erdost. art. et., s.164). Aynı yazar biraz ileride, reayanın toprağa bağlı olduğunu, "yani serf" olduğunu bildirmektedir. Kavramlar, içeriklerinden boşaltılarak, istenilen anlam yüklenmekte bu denli özgür davranılırsa, Osmanlı üretim tarzına "feodal" demek çok kolaylaşmaktadır. Oysa, göstermeğe çalıştığımız gibi, Osmanlı sisteminde reayanın artık emeğine tümüyle el koymak mümkün değildir. Çünkü, gerekli ve artık emek aynı zaman ve mekânda üretilmektedir. Ayrıca, doğrudan üreticinin serf olması için toprağa bağlanmış olması yetmez, toprak sahibi tarafından da el konulmuş olması gerekir. Bu bağlamda reaya, serf değil, colonus statüsündedir. Osmanlı üretim tarzı ise, feodalite öncesi Batı Roma üretim tarzıyla: daha net olarak II - V . yy.'lar arası Roma sistemiyle büyük benzerlikler gösteren pre-feodal bir oluşumdur." (s.381).

Yazarın konuya yaklaşımının ayrıntıları üzerinde durmayacağım. Burada yanıtlamak istediğim iki nokta var. Biri, reayanın artı- emeğine tümüyle elkonup konmamasının 'feodalite'yi dışlayıp dışlamayacağı. Öteki, "Osmanlı üretim tarzının... pre-feodal bir oluşum" olduğu görüşü.

a) Artı - Emeğin Tümüne Elkonulması

"Feodalite"yi "en yalın tanımıyla artığın tümüne emek - rant yo-

→

Desen: ŞENAY AKGÜN

Gene mi Kent

2

Akşam ile ikindinin arası
Kör bir ata bindim
Aldı beni kaşlarının karası
Köyden kente indim

Başıma dar gelirsin
Ayağıma çok bol
Kiralık ev ararken
Nereme giysem seni
Güzel İstanbul

Yazların sırma saçlı
Kışların kıllı kara
Bir fil gömleği gibi
Sırtıma seni giyiyorum
Güzel Ankara
Keçim öküz doğruyor
Sığmıyorum sokaklara

Kendi kendimi
Kovalarken Kızılay'da
Dana mıyım böğelek mi
Kırmızı ışık yanınca
Bir bankerin önünde dursam
Başıma kel mi yağar
Ekmeğime çökelek mi

Hisarcık'mış doğduğum yer
Kandıl'mış Kışlak'mış
Gündüzleri sarı sıcak
Geceleri ayazmış
Tahra kesmiş göbeğimi
Beşiğimi rüzgardan başka
Kimseler sallamazmış

Ben dünyayı severken
Bir dağdan aşağı düşmüşüm
Çocukluğumu keçiler yemiş
Gençliğimi dedemle bölüşmüşüm
Bana aferin demiş

Karanlıkta gördüm
Bir güleç ozan
Gerçeğe düş katıyordu
Dedim çocuk musun
Söyledi yoh, yoh
Karakışın ortasında
Yağmur alıp bulut satıyordu
Dedim yorgun musun
Söyledi çoh çoh

Ali Yüce

luyla el konulan üretim tarzı" (s.401) olarak tanımlıyor yazar. "Feodalite" konusunda kitap yazan bir yazar için, oldukça büyük bir talihsizlik. Çünkü, feodalitede, artı emeğin tümüne elkoyma sözkonusu olmayacağı gibi, yalnızca emek - rant yoluyla elkonulması zorunluluğu da yoktur. Bilindiği gibi, tarımsal komünler içersinde, artı emeğin tümüne elkoyma, yalnızca asya biçimine özgüdür. Tüm artı - ürün toprağın ismi sahibi hükümdar tarafından maledinildiği için, doğrudan üreticinin biriktirebilmesi olanaksızdır ve bu nedenle de, asya biçimi içdinamizmden yoksundur. Aynı geleneksel yöntemlerle yinelenen yeniden - üretim ve süregen bir biçimde artı - ürünün tümünün doğrudan üreticiden çekilip alınması sonucu, asya biçimi, çözülmeye karşı dirençli, bir üst üretim ilişkisine doğru evrimleşemeyen hir üretim biçimidir.

Feodalitenin başlangıcında, sınırları geleneksel olarak belirlenen artı emeğin tümüne, senyör tarafından elkonmakla birlikte, bu miktar/oran sözlü ya da tüzel/yazılı olarak saptanmıştır. Üretim bilgi ve becerisindeki gelişmeler, üretim tekniklerindeki gelişmeler, emek üretkenliğini artırdığı halde, bu oran aynı kalır. Diyelim, başlangıçta gerekli emek zamanı ile artı - emek zamanı, 2/8 oranında belirlenmiştir. Yüz teneke buğdayın 20 tenekesi artı-ürün, 80 tenekesi gerekli - üründür. Emek üretkenliğinin artması sonucu 150 teneke buğday üretildiği yani 50 teneke ek artı - ürün üretildiği, zaman, ek artı ürün de 2/8 oranında senyör ile serf arasında maledilir; dolayısıyla, net ürünün onda - ikisi, yani 30 tenekesi senyöre, karşılıksız ödenecek, 120 teneke doğrudan üreticiye bırakılacaktır. Oysa, doğrudan üreticinin gerekli - emeğinin ürünü 80 tenekedir ve dolayısıyla ek artı - ürünün aynı orandaki kısmı doğrudan üreticinin kendisine kalmıştır. Bu, serfin biriktirebilmesinin ve feodal toplumun farklılaşmasının nedeni olacaktır. Marx'ın, feodal toplumun iç dinamizmini, böyle açıkladığı bilinir. Sınıfsal farklılaşmanın belirleyici bir yönü de buradadır.

Kuşku yok ki, serfin artı - emeğinin ürününün bir bölümünü kendisinin maledinmesi, belirli bir dönem de belirli bir yörede, bireysel anlamda tüm serflerin artı - ürünün bir bölümünü maledindikleri anlamına gelmez. Kılıçbay'ın, İmparatorluğa yönelik kimi tahlillere girişerek, ve bilinen şeyleri yineleyerek "bazı reayanın el konulmayan artığı alırken, bazı reayanın da gerekli ürününe tecavüz edildiğini" söylemesi (s. 381), üretim ilişkisinin feodal olup olmadığına hiç bir açıklama getirmez. Bu, ifadesini, artı-ürünün bir bölümünün toplumsal olarak, toplumsal ölçekte, doğrudan üreticiler tarafından maledinilmiş olmasında bulur.

(b) Artı - Emeğe Yalnızca Emek - Rant Yoluyla Elkonulması

Kılıçbay'ın, feodaliteyi, artığın tümüne *emek - rant yoluyla* elkoymakla özdeştirmesi de bağışlanır bir yanlış olmasa gerek. Çünkü feodalitenin kendi iç evrimiyle, emek rantın giderek ürün - ranta, ve ürünrantın da giderek para - ranta dönüşmesi, bir üretim ilişkisi değişikliği anlamına kesinlikle gelemez. Bu üç biçimin bazan birarada bulunması, ya da ilk ikisi ile son ikisinin bir arada bulunması da üretim ilişkisinde bir değişikliği ifade etmez. Yalnızca, doğrudan üreticinin bağımlılığında bir azalma anlamına gelir. Daha önceleri, Yani emek - rant biçiminde, doğrudan üretici, senyörün malikanesinde yılın belirli günlerinde angarya hizmetini kırbaç ve yakın gözetim altında yaparken, bu kez, yani ürün - rant biçiminde kırbaç ve yakın gözetimden uzaklaşır. Feodaliteyi belirleyen, artı - emeğin, emek olarak mı, ürün olarak mı ya da para olarak mı ödenmiş olması değildir. Toprak sahibinin, doğrudan üreticinin karşılığı ödenmemiş artı - emeğini maledinmesinin nedeni, toprağın feodal mülkiyetinden kaynaklanır. Bu da, toprağın çıplak mülkiyetinin sahibi ile, bu toprağın irsen tasarruf hakkına sahip bulunan serf arasındaki ilişkiden, yani mülkiyet ilişkisinden kaynağını alır. Mülkiyet ilişkisi değişmediği sürece, üretim ilişkisi değişmez, ama kendi içersinde evrimleşir ve çözülüşünü hazırlayan ara evreler oluşturur.

Bundan ayrı olarak, feodalitede, doğrudan üretici ailesinin artı - emeğinin bir kısmını yalnızca kendisi için harcamasının koşulları da vardır. Hayvan beslemesi, ev el sanatları ve benzeri işler için harcanan artı - emek zamanının ürününün tümünü kendisi maledinir ya da maledinmesinin olanakları vardır.

Sonuç olarak söylemek gerekirse feodalizmin, çözülmeye elverişliliği ve iç dinamizmi açısından, bu belirleyici özelliklerin, yani serfin artı - emeğinin bir kısmını kendisinin maledinmesinin, İmparatorlukta üretim ilişkilerinin feodal olmadığına kanıt olarak gösterilmesi, bilimsel açıklamaladan yoksun bir yakıştırma olmak gerekir.

(c)"Prefeodal" ve Feodalite

Hemen aynı paragrafın bitiminde, yazarın, İmparatorlukta üretim ilişkilerini "pre - feodal" olarak nitelemesi, kitabının sonlarında da, "Osmanlı üretim tarzının eğiliminin feodaliteye doğru olduğunu" söylemesi, toplumsal devrimlerin evrensel şeması gözönünde bulundurulduğunda, üretim ilişkilerine, hiç bir açıklama getirmemektedir.

"Pre - feodal "i ("feodalizm - öncesi"ni), dar anlamda şöyle ifade edebiliriz: Gelişmesi sürecinde, feodalizme evrimleşen ve feodalizme öngelen, ama henüz feodal olmayan üretim ilişkileri için prefeodal terimi kullanılabilir.

Terim, geniş anlamıyla, sakıncaları bulunmakla birlikte, pre - kapitalist (kapitalizm - öncesi) teriminde olduğu gibi feodalizm öncesine tekabül eden tüm ilişkiler için de kullanılabilir. Buna karşılık, prefodalizm, feodalizmin ilk evrelerini kucaklamaz.

İmparatorlukta, üretim ilişkileri prefeodal ise, feodalizmegeçilmemiş demektir, o zaman da adının konması gerekir. Çünkü "prefeodal" diye belirli bir üretim ilişkisi yoktur. Bunun, feodalizme öngelen biçimlerden biri olması gerekir. Ya köleci biçim olacaktır, ya da komünal toplumun son evresini oluşturan tarım komünlerinden biri olması gerekir.

Tarım komünlerinden: örneğin, asya biçimi olamaz. Çünkü asya biçimi, kendi içdinamizmiyle, feodalizme dönüşmeye elverişli değildir. Örneğin, antik (eski yunan ve roma) biçim de olamaz. Çünkü, antik biçim, ilkin köleci biçime, ancak köleci biçim feodal biçime dönüşecektir. Tarım komünleri içersinde, feodalizme dönüşen biçim, cermen biçimidir. Cermen biçiminde ise, toprağın özel mülk olduğu, toprağın eki durumundaki otlak, koru, av alanı ve benzeri alanların topluluğun ortaklaşa mülkü sayıldığı bir tarım komünü tipi sözkonusudur. Oysa, İmparatorlukta, doğrudan üretici reaya, ekip biçtiği toprağın sahibi değildir; bu toprağın ancak tasarruf hakkına sahiptir.

Kılıçbay'ın "Osmanlı üretim tarzını" feodaliteye doğru evrimleşen "pre - feodal bir oluşum" olarak nitelemesi , inceleme konusu yaptığı İmparatorluğun üretim ilişkisinin ne olduğunu değil, ancak ne olmadığını söylemekten başka bir anlama gelmez.

Zaman zaman vurgulamışızdır. Her üretim ilişkisinin bir başlangıcı ve bir de sonu vardır. Bu iki uç arasında, o üretim ilişkisinin ara evreleri yer alır. Bu, feodalizm için daha da belirgin biçimde böyledir. Bir üretim ilişkisinin feodal olması ile, bu ilişkinin şu ya da bu evresinde bulunması arasındaki farklar, gözönünde bulundurulmak gerekir. Bizde, feodaliteye, Batı feodalitesinin olgunluk evresi, feodalitenin klasik biçimi, tek model olarak alınır. Böyle bir yaklaşım, bilimsel

---

Bir Aşkı Önceleme

I.

Biliyorum çiçeklerin madalyası kelebek
Anlatandır öykünün en büyük kahramanı
Üstünden geçeni sayısınca yoldur yol
Bacasının tütmesi evden çok önce gelir
Diyorum ki handan bir adım önde hancı

Uçmak duygusudur kanattan önce gelen
Aradabir kan koksa da göklerde
Sen kimsin o kimdir bilmiyorum bildiğim
Leylâ benden önce gelir ateşten sudan önce

II.

Bilmiyorum üzülür mü bir deniz
Onca mürekkebi varken yazmadığına
Bileyi taşından söz açmalı mı
Kınıyla arası açık bıçağa

III.

Sana çok yakışacak birşeyler değiştirsen
Kendine çevirsen yalın boy aynasını
Soracaklar sana güz günlerinde
- Nerden aldı bu deseni gömleğin?
- Ağaç mı önce gelir yoksa orman mı?

- Sevdanın otobüsü nerden kalkıyor?
- Nereye varıyor sonra?
Bütün sorulara bir tek karşılık
- Hem koynumun sıcağı hem de ufkumdur Leylâ!

Abdülkadir Budak

olmaktan çok, biçimsel bir yaklaşımdır. Feodaliteyi belirleyen mülkiyet ilişkisidir. Ötekiler, her ülkeye ve feodalitenin evrelerine göre değişiklik gösteren özel özelliklerdir. Altı yüz yıl sürmüş bulunan İmparatorlukta, tüm bu altıyüz yıl içersinde, üretim ilişkilerinin, kendi içersinde evrime uğramadığı düşünülemez. İleri sürüldüğü gibi, İmparatorlukta üretim ilişkileri, feodalizme doğru evrimleşen *colonus* statüsünde bir üretim ilişkisiyse, altıyüz yıl, hep feodalizme doğru evrimleşmekte olduğu, hep *colonus* statüsünde mi kaldığı yazardan sorulmak gerekir.

(d) Angarya ve Kişisel Bağımlılık

Kılıçbay'ın, "doğrudan üreticinin serf olması için toprağa bağlanmış olması yetmez, toprak sahibi tarafından da elkonulmuş olması gerekir. Bu bağlamda reaya, serf değil, *colonus* statüsündedir." sözleri, reayanın konumunu doğru değerlenmediğini kanıtlamaktadır. Hemen aşağıda, Osmanlı İmparatorluğunda, angaryanın ortaya çıkmadığı görüşünde olduğunu belirtirken, bu yanılgısını yineleyecektir.

Biz, daha önceki yazılarımızda, bölgelere göre farklılık gösteren feodalizmin bir özelliğidir bu angarya örneklerini bol sayıda vermiştik. *Ülke*'deki yazımda, bunu bir basamak ileriye götürerek, İmparatorluğun merkezileşmesiyle birlikte angaryanın merkezi bir yasayla genelleştirildiğini, ve bunun, feodalizmin evrimleşmesi doğrultusunda, para - rantla özdeşleştirildiğini açıklamaya çalıştık.

Feodalizmin iç evrimleşmesi sirecinde, emek - rantın ürün - ranta, ürün - rantın para - ranta dönüşmekte olduğunu, bazı yerlerde, üçünün, bazı yerlerde ilk veya son ikisinin birarada bulunduğunu daha yukarda yazmıştık. Bu geçişin ayrıntılı açıklamalarını *Kapital*'in üçüncü cildinde okur açık bir biçimde izleyebilir.

Ülke'deki yazımızın, "Yedi - Kulluk ya da Şahsi Hizmet ve Angaryalar ve Bunların Nakdi Ödemeye Çevrilmesi" ara başlığı altında, emek - hizmeti ya da angaryanın, hem varlığını ve hem de Fatih Kanunnamesiyle birlikte emek - hizmeti karşılığında nakit ödenebileceğini, yani emek - hizmetin yerini nakdi ödemenin almaya başladığını, Halil İnalcık'ın "Osmanlılarda Raiyyet Rüsumu" adlı incelemesinde aktardığı belgeye dayanarak açıklamaya çalışmıştık.

Reayanın, yalnızca toprağa bağımlı olmadığı, toprak sahibine veya onun temsilcisi sipahiye de bağımlı bulunduğunu göstermesi açısından, yazımdan genişçe bir parça aktarmak, konunun aydınlanmasına yardım edecektir sanırım:

"Reaya ile timarlı sipahi arasındaki bağımlılığın niteliğini belirleyen vergiler içersinde, en önemlisi çift - resmidir. Çift - resminin, kökeni bakımından, "köylü ile eski senyörler arasındaki bazı feodal hizmetler"den başka bir şey olmadığını ilk kez Halil İnalcık saptamıştır. (.....)

"Kulluk - akçesi", ya da raiyet - resmi de denen çift - resminin kökeni ve niteliği konusunda en eski ve önemli kanunname, Fatih Sultan Mehmed'in reaya hakkındaki kanunnamesidir. Fatih Kanunnamesinde çift - resmi şöyledir: "Bir çift yılda [üç] hizmet [veya] üç akçe vere [ve] bir orak bir döğen ve bir kağnı odun, boyunduruk - resmi iki akçe vere", "bu yedi kulluktan ötürü akçe alınsa yirmi iki akçe alına" İnalcık, metni, günümüz türkçesiyle şöyle ifade ediyor: "Bir çift [yer] tasarruf eden raiyat yılda üç hizmet veya bunun karşılığı olarak üç akçe vere, bundan başka bir orak (yani ot) ve bir döğen (saman) ve bir kağnı odun vere ve ayrıca boyunduruk resmi olarak iki akçe vere, bu yedi kulluk (hizmet) yerine para almak lazımgelse 22 akçe alına." (Halil İnalcık, "Osmanlılar'da Raiyyet Rüsumu", s. 578 ve 581)

İnalcık bu yedi hizmet veya kulluğu ve para olarak karşılıklarını şöyle saptıyor: (1) 3 gün şahsi hizmet veya 3 akçe (2) orak, yani bir araba ot veya karşılığı 7 akçe; (3) döğen, yani yarım araba saman veya karşılığı 7 akçe; (4) bir araba (kağnı) odun veya 3 akçe; (5) boyunduruk (araba ile hizmet) veya 2 akçe.

"Üçü şahsi - hizmet olan yedi kulluk, Fatih Kanunnamesinde, görüldüğü üzere, emek ve diğer angaryalar biçiminde ödenebileceği gibi, para olarak da ödenebilmektedir. Bir başka deyişle, (şer'i hükümlerden ayrı olarak) kaynağını görenek ve geleneklerden alan hizmet ve angaryaların para olarak ödenebileceği, devlet tarafından yasallaştırılmıştır. Para olarak 22 akçe tutan bu hizmet ve angaryalar, daha sonra çift - resmi adı altında, 22 akçe olarak alınmaya başlanmış ve kökenini feodal bağımlılıktan alan bu vergi, bir toprak vergisi biçiminde görünmeye başlamıştır.

"Burada, üründen, dolayısıyla topraktan alınan vergilerin değil (çünkü bu, öşür olarak zaten alınmaktadır), emek hizmetinin esas unsuru oluşturduğunu gözden kaçırmamak gerekir. Çünkü, üç gün şahsi - hizmet ve bir gün araba ile hizmet, ürüne (toprağa) bağlı değildir, doğrudan doğruya emek - hizmetini içermektedir. Ürüne bağlı gibi görünen ot, saman ve odun, ürüne bağlı bir husus değil, bu şeylerin, sipahiye biçilip (ya da kesilip—) taşınması hizmetini içerir. Reayanın yükümlü olduğu ot ve odun, köyün ortaklaşa tasarrufunda bulundurduğu doğal kaynaklardan sağlanacaktır. Bunlar zaten doğal olarak vardır (hilda-i mübâhtir), üretilmesi sözkonusu değildir; reayanın otu biçmek, odunu kesmek ve her ikisini taşımak için (arabası dışında) gereken emek - hizmetindenbaşka harcayacağı bir şey yoktur. Saman için de aynı şey söylenebilir. Çünkü, ürünün öşrü (genellikle onda - biri) sipahiye ait olduğu için, ürünün bir parçası olan samanın onda - biri de sipahiye ait olmak gerekir. Burada reayanın yükümlülüğü, bu samanın taşınması, yani emek - hizmetidir. Bu nedenledir ki, çift resmi, kökenide, tümüyle, emek - bizmetini içerir. ve bu nedenle de angaryadır.

Bunun, paraya dönüşürken öz niteliğini gizleyen değişik adlar almış olmasının, kulluk - resmi ve ırgadiye yerine çift resmi vb. denmiş olmasının onun öz niteliğini değiştirmeyeceği açıktır. Nitekim, kulluk - resmi, çift - resmi adıyla, yalnızca toprağı işleyenlerden alınmamaktadır, toprağı bırakan reaya çift - resmini ödemeye devam ettiği gibi, toprağı olmayan, tarımla uğraşmayan unsurlardan da çift resmi alınmaktadır. Bu unsurlardan alınan çift - resminin miktarı, sonunu, daha da açıklayacak niteliktedir.

"Örneğin, bir reaya, kendi toprağını bırakıp bir başka yere gitse, bıraktığı toprak, bir başkası tarafından işlenip öşür ve resmi sipahisine verilmiş olsa, giden reaya yazılı olduğu sipahisine çift - resmini ödemek zorundadır. Reaya, topraktan ayrı olarak, serf ile bey arasındaki bağımlılığın ifadesi olan emek hizmetini, para olarak nereye giderse gitsin, üzerine yazılı olduğu sipahisine ödemekle yükümlüdür" Ve bir raiyet yerin koyub ahara gitse amma koyub gitdiği yeri sürer kimesne olsa, yirmi iki akçe çift - resmin alalar, gayri nesne almayalar." (Barkan, Kanunlar, 234.) Köylü reaya çifti bırakmış bile olsa, bu vergiyi vermekten kurtulamaz. Reaya, tasarrufundaki toprağı başkasına vermiş ve ölmüş olsa, çift - resmini, toprağa işleyen değil, raiyet yazılı köylünün oğulları ödemektedir. "Bir raiyet defterde sipahiye hasıl kayd olunmuş çiftliklerinin ekserlerin ahar kimesneye virüb giderüb sonra ol raiyet vefat eyleyüb müteaddit oğulları kalsa, ol çiftlik resmini sipahi oğlanlarından alur." (Ömer Lütfü Barkan, Türk Toprak Hukuku Tarihinde Tanzimat ve 1274 (1858) Tarihli Arazi Kanunnamesi. s.24.)

"Kökeni bakımından şahsi - hizmet ve angaryaya dayanan çift - resminin, paraya dönüştürülmüş olması, reaya ile sipahi arasındaki bağımlılığı ortadan kaldırmamış, ama sipahi'nin reayanın doğrudan emeği üzerindeki zorlayıcı unsurunu kaldırmış, görenekten ve gelenekten kaynaklanan ilişkileri yasallaştırmıştır. Böylece reaya, doğrudan emeğini değil, paraya çevrilmiş emek - ürününü sipahiye ödeyerek, daha serbest duruma gelmiştir, ama bu serbestlik, onun serf olma niteliğini değiştiren bir serbestlik değil, bağımlılık ilişkilerinin yasal olarak düzenlenmiş olmasından doğan nispi bir serbestliktir." (Ülke,s. 184 - 188)

Açık olan şey, İmparatorlukta, angaryanın varlığıdır, ve feodalitenin evrimleşmesiyle birlikte, nasıl angaryanın (emek - rantın) yerini ürün - rant ve para - rant almışsa, İmparatorlukta da, kaynağını angaryaya bağlı olarak emek - hizmetten alan ve giderek nakdi ödemeye dönüşen bağımlılık vergileri almıştır. Yazarın ileri sürdüğünün aksine, İmparatorlukta, angarya vardır, koşulları da başlangıçta, gelişkin biçimiyle bulunuyordu. Bizim, reayanın yalnızca toprağa bağlı değil, aynı zamanda, toprak sahibine veya toprağın sahibi devlet ise onun temsilcisi durumunda sipahiye bağımlı olduğunu açıkladığımız halde, yazarın bunu görmemezlikten gelmiş olmasını, bilimsel nesnellikle bağdaştırma olanağı yoktur.

Gündelik Konuşmalar

1.
Boşver baba diyorum, kömür alamazsak
Kor gibi yüreklerimiz

2. BÜTÜN YOLLAR...
Üstüme bir balıkçı kazağı geçiriyorum (Bayağı hastayım)
Nicedir leylekler de unuttu buraları
"Ayvalar erken çiçeklendi mi eyvah evlat")
Baba haydi diyorum, geç kalırsak
Aniden çöker Roma yollarında sis

3.HEP
Neden diyor babam -sesi ıslak mı şahan mı-
Ağıtlara belenir Türküler hep yetim düşer hep sılakuşu
Biri sağ memesini avuçlayan çengi bir denizin sol memesini beriki
Ve özlemleri celâlleri sazları yapıak-dal insancıklar
Neden horoz güreşine sıvazlanır hep neden Berl'inlerde
Aynı sözcüklerin yatağında sevişmek dururken
Salyalı kusmuklu "free" istasyonlar
Türkmen yaylası Babil bahçeleri Amazonumak
Neşesiz sapsarı kronik verem neden

Yurdumun toprağı kadar aziz babam diyorum,
-Kulakları çınlasın yangın sevdalar ustasının-
Hep bizden sorulacak
Bu cennet bu cehennem

4. DÜŞÜMDE
Hoşçakal diyor babam, ben yaşadım yaşadığımca
Sonra bir yağmur bir yağmur...

Metin Göz

AMERİKAN ROMANI

Ömer Türkeş

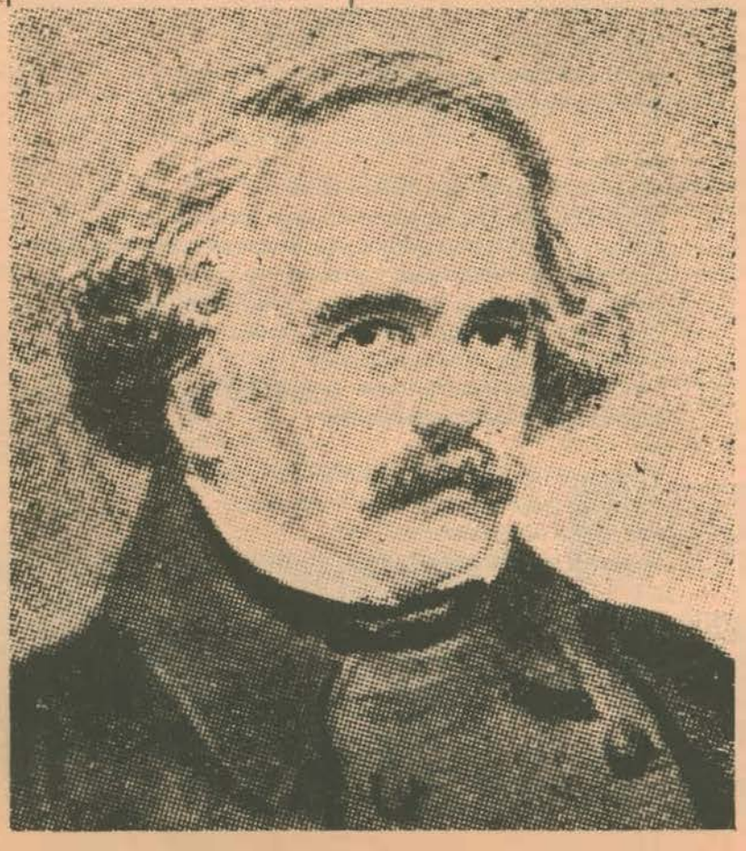
Nathalie Hawthorne Henry James Sherwood Anderson

Geçen sayımızda, yazı dizisi sürecinde incelenecek yazarların kronolojik bir sıra izlemiyecekleri belirtilmişti. Bu ayki sayınızda konu edindiğimiz Amerikan roman yazarları, belirttiğimiz anlayıştan yola çıkarak belirlendi. Kendilerine öncelik vermemizin nedeni, Amerikan romanında görülen önemli akımların kaynağı olmalarındandır.

En büyük romanı sayılan "*Scarlet Letter*"ı okuduğumuzda *Nathalie Hawthorne*'u (1804-1864) büyük bir romancı olarak kabul etmeyebiliriz. Hawthorne'un önemi, ilk gerçek Amerikan romancısı olmasındadır. Hawthorne, gerek çağdaşlarının gerek kendinden sonra gelen kuşağın örnek aldığı bir yazardır. Melville'e "Moby Dick"i yaratma esin ve yürekliliğini, Hawthorne'un fantezileri ve çeşitlemeleri vermiştir. Onun izlerini daha sonraları Henry James'de de görmek mümkündür. Ancak James, Hawthrone'un fantezi ve çeşitlemelerinden değil de, daha çok toplumsal ilişkileri betimleyişinden etkilenmiştir.

Nathalie Hawthorne'un simgesel ve gizemli anlatımları, Edgar Alian Poe'nun öykülerini andırır, ama o, çarpıcılıktan özellikle kaçınmasıyla Poe'dan ayrılır.

Aşkınlık felsefesine ve doğaya bağlı bir yazardır Hawthorne. Bunda, o çağın ünlü bir düşünürü olan dostu Ralph Waldo Emerson'un (1803-1882) etkisi önemli yer tutar. Ancak, Hawthrorne, doğayı güzel bulmakla birlikte, yapıtlarında doğa-insan ilişkilerinden çok, toplum-insan ilişkilerini inceler.Bu yaklaşımı nedeniyle de zaman zaman çağının gerçekliğini yakalayabilmiştir. Ama Emerson'un, "her doğal gerçek, dinsel bir gerçeğin sembolüdür" savını benimsemesi, yapıtlarında simgeler ve doğaüstü yaratıklar kullanmasına neden olmuş ve böylece gerçekliği yansıtmaktan oldukça uzaklaşmıştır.



NATHALIE HAWTHORNE

Hawthrone'un tüm sorununun, nesnel dünya ilk düşsel dünyayı birleştirmek olduğu söylenebilir. Nesnel dünyayı betimlerken İnsan davranışları, kadın-erkek ilişkileri ve insanların "Yeni Dünya"daki yasamama biçimlerine yönelir. Çoğu romanının baş karakteri kadındır."Scarlet Letter"daki Hester Pryne tipi, Amerikan edebiyatına giren ilk kadın kahramandır. Ancak, Hawthorne kadınları nesnel olarak gözlemlemekle kalmamış, olaya bir erkek gözüyle de bakarak, kadını yer yer küçümsemiş ve bu nedenle büyük bir kadın kahraman tipi yaratamamıştır. Erkek kahramanlarının iç dünyalarını betimlemekte ise, çok daha başarılıdır.

Gerçeklik içinde kaldığı sürece Hawthorne imgeler kullanmaz. Karakterleri betimlemede yalın bir anlatım seçer. Ancak, romanlarında kurgu belirgindir. Hawthorne'un insanları, sözlerini söylemek için sıra bekleyen tiyatro oyuncularını andırırlar.

Yaşadığı yıllarda Amerikan toplumunun henüz oturmuş bir yapıya ulaşmamış olması ve biraz da kendi karakteri gereği, daha çok karanlık ve umutsuz konularla ilgilenmiştir. Bunda Püriten ahlakı ile yetiştirilmesinin de rolü vardır. Sonraları bu mezhepten giderek kopar. "Scarlet Letter", Püriten ahlakının eleştirisi ve yadsınmasıdır. Hawthorne'un salt ahlak üzerine değil, diğer tüm konular üzerine de yaptığı eleştiriler birer soru olarak, vardır. Bu sorulara bir çözüm getirmez. İçinde sürekli taşıdığı belirsizliği "Scarlet Letter"ın önsözünde şöyle yansıtır: "Bir yazar nedir?" sorusu yıllardan beri tartışılan karanlık bir konudur. Öykü kitaplarının yazarı! Ne çeşit bir iştir yaşamda, Tanrı'nın yüceltilişinin nasıl bir yoludur, ya da insanlığa bugün ve yarın bir yardımı dokunabilir mi"[1]

Fantastik roman ve öyküleri, simge ve çeşitlemeleri (allegori) ile dehşet romanlarını andırırlar. Bu eserlerinde, ay ışığındaki hayalet, çift ruhlu insan, aynanın içinden gidilen geçmiş, kasabanın gizli günahı, kanlı ayak izleri gibi motifleri kullanır. Goethe'nin "Faust"undan etkilenerek yazdığı ve şeytan motifinin kullanıldığı üç tane öyküsü vardır Hawthorne'un ."The Gentle Boy" adlı uzun öyküsü toplumdaki mezhep ayrılıklarından doğan çatışmaları konu alır. Hawthrone bu öyküyü arkadaşları tarafından itilen bir çocuğun dramı olarak işlemiş ve ilk kez kendi düşüncelerini öyküye katmıştır.

En önemli eseri *Scarlet Letter*'ı (1850) üç yılda tamamladı. Roman dört kişinin etrafında döner: Kadın kahramanı Hester Pryne, oğlu, yaşlı kocası Roger Pryne ve sevgilisi Arthur Dimmesdale. Hester Pryne'ın yaşlı kocası yerine sevgilisinden bir çocuk dünyaya getirmesi, yaşadığı toplumun Püriten ahlakınca büyük bir günahtır. Bu olay kocasından öç alma duyguları doğurur. Ancak bu duygular Roger Pryne'nın kendi felaketiyle sonuçlanır. Arthur Dimmesdale de korku ve pişmanlık duygularıyla sönüp gider. Yalnızca Hester Pryne tüm toplumsal baskılara karşın felaketlerin üzerinde kalabilmiştir. Romanında kadının yıkılmayışını işliyerek, onun suçunu en hafif gören Hawthrone, Püriten ahlakını açıkça yadsır.

En önemli eseri olarak görülmesine karşın, Scarlet Letter bir edebiyat şaheseri değildir. Hawthorne'un karakterleri gerçeklikten (yaşanabilirlikten) uzaktır. Birer tip olarak nitelenemezler. Tolstoy "Anna Karenina"da Hester Pryne'ın dramına benzer bir konuyu işlemişti. Ancak, "Karenina'nın kişiliğinde ve kaderinde olan ortalamanın dışındaki şey, herhangi bir kişisel tutkunun, herhangi bireysel psikolojik abartılışı değil, burjuva aşk ve evlilik ilişkilerinde bulunan toplumsal çelişkinin açıkça belirtisidir."[2] Üstelik Tolstoy Karenina'nın aşkı için yaptığı fedakarlığı da yüce bulmaz; "Coşkuların tüm yüceliğine karşın bu trajik yükselişin ardından, zorunlu olan bir traji-komik gelecektir; yani eski yaşamlarını sürdürecekler, daha önceki hiç de yüce olmayan fakat tümüyle gerçek olana sarılacaklar ve normalyaşam düzeylerine geri döneceklerdir."[3]

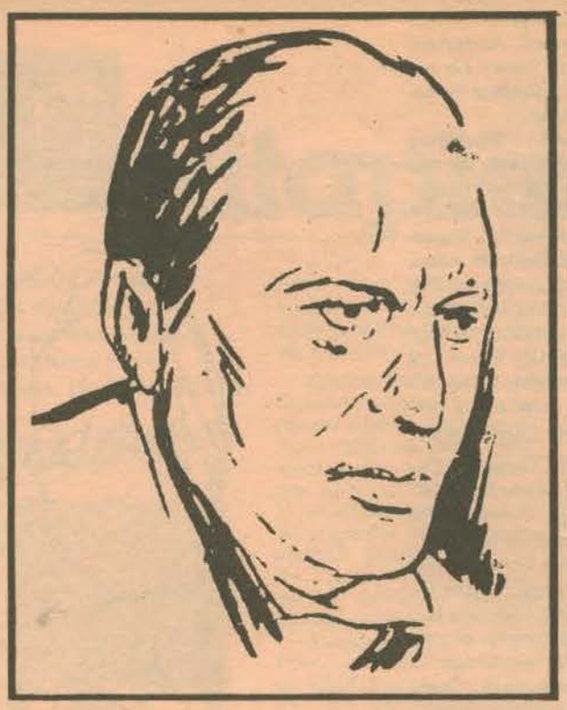
Karenina'daki bağlantı ve ilişkiler, bunalımlar, bu bunalımların her evresi, karakterlerin her düşüncesi ve coşkusu dönüm noktasıyla, öyküce bunalımın ortaya çıkmasını sağlayan olayla birbirinden ayrılmaz biçimde içiçe geçmiştir. Bireysel kaderle, nesnelerin birliği dolaysız ve hissedilir biçimde, yani organik bir biçimde vardır.

Hester Pryne ise sınıfsal yapısına karşın yüceltilir. Ortalama bir karakter olarak yaşarken, yazarın istediği birandave kendisinden bekliyemeyeceğimiz bir şekilde, "Ne yaptıksa, o sadece kendi içinde bir kurala bağlıdır," diyerek felsefe yapabilir ve tekrar ortalama karakter kişiliğine dönerek oğluna annelik eder. Yani Hester Pryne'ın gelişimi olayların gelişiminden kopuktur. Daha açık söylersek, roman diya-

lektik bir bütünlük göstermez. Kurgu yapay, olay örgüsü ise zayıftır.

Scarlet Letter'dan bir yıl sonra yazılan, "The House of Seven Gables" (1851) yıkılmakta olan eski bir ev çevresine odaklanır. Karakterler bina ile olan ilişkileriyle betimlenmiş, zaman zaman alegori ve sembol kullanılmasına karşın, Hawthorne bu eserinde klasik roman kalıplarıda kalmıştır. Kişilerin iç dünyalarının yansıtılması başarılıdır. Hawthorne'nun diğer eserleri şunlardır: "Fanshawe" (1828) "Twice-Told Tales" (1837), (bu iki kitabında kısa öykülerini ve denemelerini toplamıştır.), "Mosses From And Old Manser" (1846), "The Blithhadale Romance" (1852), "The Marble Faun" (1860).

Hawthorne sürekli ortalama insan üzerinde durarak, tarihsel ve toplumsal süreçleri yansıtma olanağını yitirmiştir. Ancak zaman zaman çağının gerçekliğini yansıtabilmesi ve ilk gerçek Amerikan romancısı olma özelliği ile günümüzde de Amerikan edebiyatındaki yerini korumaktadır.



HENRY JAMES

SHERWOOD ANDERSON

Zengin bir İrlandalı göçmenin oğlu olarak dünyaya gelen Henry James, (1843-1916) babasının okumaya verdiği büyük önem nedeniyle iyi bir eğitim gördü, yaşamı boyunca edebiyat dışında bir işle ilgilenmek gereksinimi duymadı. Kardeşi William James de çağının tanınmış bir düşün adamıdır.

James'in yaşamı New York, Londra, Paris üçgeni arasında, Avrupa'ın önemli kültürel merkezlerinde geçti. Bu nedenle Avrupa'nın kentsoylu kültürünü ve ahlak değerlerini benimsemiştir.

Önemsiz bir sakatlığı nedeniyle Amerikan İçsavaşına katılmaması James'te bir eksiklik duygusu yaratmış, para kazanma gereksinmesi de olmadığı için kendisini tümüyle sanat ve edebiyata vermiştir. Bütün yaşamı boyunca gerek roman yazarken, gerek roman kuramı üzerine çalışırken, Nathalie Hawthorne'nin etkileri görülür James'te. Ahlaksal konulara değinmesi, olayları gerçekçi betimleyişi, romanda "bakış açısı" tekniğine yaklaşımları hep Hawthorne'nin izlerini taşır. Ancak onun sembol, gizem ve allegorilerini kullanmaz.

"Edebiyatın ödevi her zaman sözcülüğünü yaptığı sınıfı örgütlemek olmuştur"[4] Henry James tam bir kentsoylu yazardı. Romanlarında daima çağının yüksek sosyetesini konu aldı. Çıkış noktası gerçekliktir ancak bu gerçeklik bir anlatım yolu, bir yöntem olarak vardır. Konu aldığı Avrupa ve Amerikan sosyetesini,sosyetedeki kentsoylu insanların yaşamlarını ve olayların geçtiği kentleri gerçekliğe uygun olarak betimlemiştir. "The American" ve "The Ambassador"daki Paris anlatımlarında, kenti sanki romanın bir karakteriymişçesine işler: "O muazzam, görkemli, ışıl ışıl şehir, ışıkları yayan bir dev gibi, kıymetli bir taşmışçasına önünde duruyordu."[5] Henry James için "eleştirel gerçekçi" deyimini kullanmak yanlış olur. Çünkü o, betimlediği toplumun çıkmazlarını, çürümesini ve bireylerin bu toplum yapısına baş kaldırışını işlemeyi düşünmemiş, zaman zaman bu yapının savunuculuğunu da yapmışsa da, olayları daha çok doğalcı bir tutumla aktarmıştır.

James'in bu doğalcı yaklaşımı Flaubert'in izlerini taşır. Hawthorne'den sonra onun tekniğini etkileyen yazarlar Flaubert ve Turgenyef'tir. Romanda doğalcı akımın en önemli iki adından biri olan Flaubert; olaylarm, gerçekte olduğu gibi ve yazarın görüşünün etkisi olmaksızın verilmesinden yanaydı. Bu görüiş sonraları James'in roman kuramının temellerini oluşturmuştur.

"Washington Square"i Avrupa yaşamını konu edinmiyen romanlarındaki biridir. Kendi gençliğini yaşadığı New York kentini, bu kentin yaşamını ve kentte yalnızlık çeken bir adamın öyküsünü anlattığı roman, gerçekte kendi anılarıdır.

Avrupa'yı tanıdıktan sonra yazdığı kitaplarında işlediği ilk karekterleri Avrupa'da yaşıyan zengin Amerikalılardı. Antika ve tarihi eserlere düşkün, kültürlü ve yüksek sosyeteden kişilerdi bunlar. Fakat Avrupalıların katı ahlak kuralları ile çelişki içerisindeydiler. Bu dönem James'in Avrupa kültürünü yeni yeni benimsemeye başladığı dönemdir.

"The Americian"da, Amerika'dan ayrılıp Paris'e gelen genç bir adamın bir Fransız kadını ile ilişkisi, Paris'in renkli yaşamı ve ailesinden gelen baskılarla genç adamın sevgilisinden ayrılıp yeniden Amerika'ya dönüşü anlatılır. Bu ayrılığa dayanamıyan kadın, üzüntüsünden herşeyini terkedip manastıra kapanır, fakat genç adam böyle olaylardan etkilenmez, Amerikalı olmasının getirdiği güç vardır onda.

Uzun öyküsü (ya da kısa romanı) "Daisy Miller"deki yaklaşımı biraz daha farklıdır. Yine Amerika'dan gelir zengin kahramanımız. Annesi ve küçük kardeşi ile Avrupa'nın önemli kentlerini gezerler. Genç kız, sosyetenin katı ahlak kurallarına uymaz, bu nedenle dışlanır. Bu kuralları benimsemiş bir Amerikalı ile birbirlerini severlerse de, kitap Daisy Miller'in sonu ölümle biten trajedisidir. James bu öyküsünde sık sık Amerikan insanının üstünlüklerini vurgulamış, ancak sonuçta genç kızı ölüme göndererek, Avrupa kentsoylu ahlakını benimsediğini göstermiştir. "Daisy Miller" yapıtında Turgenyef ve Flaubert'in etkileri gözlenebilir. Flaubert'in Madam Bovary ve Turgenyef'in Bazarov tipleri de, tıpkı Daisy Miller gibi toplum kurallarını, toplum ahlakını çiğnemiş karakterlerdi ve karşı çıkışları trajik olarak noktalanmıştı.

Son dönemlerinde yine aynı konuları, fakat başka bir açıdan incelemiştir. Özellikle "The Ambassador"un konusuyla "The Americian"ın konusu arasında fazla bir fark yoktur. Ancak son romanlarındaki Amerikalıların dürüstlükleri ve ahlak değerleri yazar tarafından üstün tutulmuştur.

Henry James'in asıl önemi romana saygınlık kazandırma uğraşısı vermiş bir kuramcı olmasından gelir. 1844 yılında "The Art of Fiction"ı yazarak, roman eleştirisi tartışmalarına katılan James, romandaki gerçekliğin, yaşamdan daha gerçek olduğunu ileri sürmüştür. "Çünkü romana aktarılmış yaşam, seçme ve düzenleme yoluyla belli bir bakış açısından sunulmuş, kendi içinde bütünlüğü ve anlamı olan bir yaşamdır. Romanda gerçeklik izlenimini bozan şeylerin başında bakış açısının dikkatsizce kullanılması, yazarının dışarıdan kendi düşünce ve yargılarını belirtmek için okuyucuya seslenmesi gelir."[6]

Birçok romancı gibi Henry James de romanlarında, olayın odaklandığı gözlemci bir karakter kullanır. Bunlar içerisinde "The Ambassador"daki uşak Strether tipi en başarılısıdır. Ancak James'in gözlemcileri gelişen olayları yönlendirmeye çalışırlar. Daha doğrusu olayların gelişimi gözlemcinin kişisel gelişimiyle özdeştir.

Henry James'in romanı anlık bir esinin değil, başından sonuna dek tiziz bir çalışmanın ürünüdür. Romanları, kendi kuramlarının somutlanışıdır. Söylenen her söz, her davranış ve her düşünce özenle kurulu olay örgüsüne bir katkıdır. Anlatılan en önemsiz karakter bile, söz aldıklarında işlenen temanın gelişimine katkıda bulunurlar. Bu nedenle James'in romanlarının iç bütünlükleri çok sağlamdır. Zaman olgusu kusursuz, olayların gelişmi devingendir.

Roman üzerinde geliştirdiği kuramlardan ödün vermeme isteğiyle biçimsel güzelliği öne çıkaran James, romanlarındaki kişilerine yeterince canlılık katamamıştır. Olay kahramanlarının iç dünyalarının betimlenişi ya da fazla derine inmeden yansıttığı basit ve görgüsüz kadın tipinin verilişi başarılıdır, fakat James'in insanları çeşitlilik göstermezler. Kullandığı gözlemci kişiler çoğunlukla benzer kalıplarla katılırlar olaylara. Betimlenmelerini başarılı olarak nitelediğimiz, görgüsüz sosyete kadınları, bir romanından çıkıp diğerine girmişçesine aynılık gösterirler. İç dünyalarının verilişi başarılı olsa da, James'in kahramanları, bizde gerçeklik duygusu yaratmaz, hareketsiz ve abartılıdırlar. Bir karakterinin niteliklerini vurgulamak için, karşıt karakter yaratma yoluna gitmesi, her iki karakterinin de eksik, ya da yaşıyabilirlikten uzak olmasına yol açmıştır. Betimlediği tiplerin böylesine başarısız olmasında, biçime verdiği önemin yanı sıra, James'in, insanlarını hep aynı çevreden, Amerikan ve Avrupa sosyetesinden seçmesinin rolü büyüktür.

Henry James'in başlıca romanları şunlardır: "Washington Square", "Portrait of A Lady", "The Bostonians", "The Americian", "The Europeans", "Wings of the Dowe",

"The Golden Bowl", "The Spoils of Pynton".

Roman üzerine getirdiği kuramlar ve yazdığı romanlardaki özenli çalışmalarıyla ulaştığı çok sağlam iç bütünlük ve biçimsel güzellik Henry James'e gerek Amerikan, gerek dünya edebiyatında tartışılmaz bir yer sağlamıştır.

Sherwood Anderson (1876-1941) ülkemizde hemen hemen hiç tanınmamış bir yazar. Oysa kendi ülkesinde büyük etkiler yaratmış. Kendinden sonra gelen roman yazarlarına (ki Faulkner, Hemingway, Steinbeck, Caldweli, Wolfe ve Henry Miller gibi isimler dahildir bu kuşağa) kendi görüş ve stilini kabul ettirmiş tek yazardır. Saydığımız bu yazarlar süreç içersinde Anderson'un etkisinden uzaklaşıp, her biri kendi özgün tekniklerini yaratmışlarsa da, insan bilincinin derinliklerine inme tutkuları hiç dinmemiştir.

Sherwood Anderson'un yazarlığa "aniden" atılıvermesi o ana dek çok çalkantılı geçen yaşamının bir sonucudur. Çocukluğu yoksulluk içinde geçmiş, oniki yaşında çalışmaya başlayıp, ondördünde öğrenimini terketmiş, Amerikan İspanya savaşına katılıp, ülkesine geri döndükten sonra atıldığı iş yaşamında ardarda gelen başarılardan sonra zengin bir iş adamı olmuştur. Sherwood Anderson'un yazarlığa başlaması bundan sonradır. 40 yaşına gelmişti. Ansızın evini ve işini terkederek, Chicago'ya yerleşti, yazmaya başladı.

İlk romanı "Windy Mc Person's Sun" (1916) kendi kaçışının öyküsüdür. Evini ve işini terketmiş bir adamın gerçeği arayışını anlatır. Bundan üç yıl sonra yazdığı ve bugün de en başarılı olarak nitelediğimiz "Winnesburg Ohio" (1919) adlı eseri ona edebiyat dünyasındaki ününü ve yerini sağlarken, oldukça etki ve şaşkınlık da yarattı. Çünkü yazar, kişilerin iç dünyalarında dolaşıyordu. Eski kuşak eleştirmenler buna tepki gösterdilerse de, özellikle genç kuşak eleştirmenlerden büyük övgüler topladı.

Yazar, 1925'de yazdığı "Dark Laughter" ile, eski-yeni tüm eleştirmenlerin beğinisini toplıyarak yerini iyice sağlamlaştırdı. Bu parlak dönem, psikoloji biliminde de bilinç altının önem kazandığı bir süreçtir. Aynı anda Avrupa'da da bazı yazarlar (özellikle Stephan Zweig) karakterlerinin iç dünyalarının betimleyen romanlar yazmışlardı.

Bu parlak dönem 1930'lara dek sürdüyse de, gitgide gelişen çağa ve çağın sorunlarına uzak kalan Anderson önemini ve okunurluğunu yitirmeye başladı. Sosyal konulara değinerek, çağını yakalama kaygıları taşıyan "Kit Brandon" (1936) romanında, bireylerin iç dünyalarını değil, toplumsal hareketleri konu almıştır. Bu romanda, iki savaş arasındaki süreçte Amerika'da yaşanan ekonomik bunalım, işçi hareketleri ve gitgide güçlenen yeraltı dünyası anlatılır, ancak, dış gerçekliğe objektif olarak yakaşmada zorluk çeken bir yazar olması, Anderson' un "Kit Brandon"da yapay bir anlatım kullanmasına yolaçmış ve roman başarısız olmuştur.

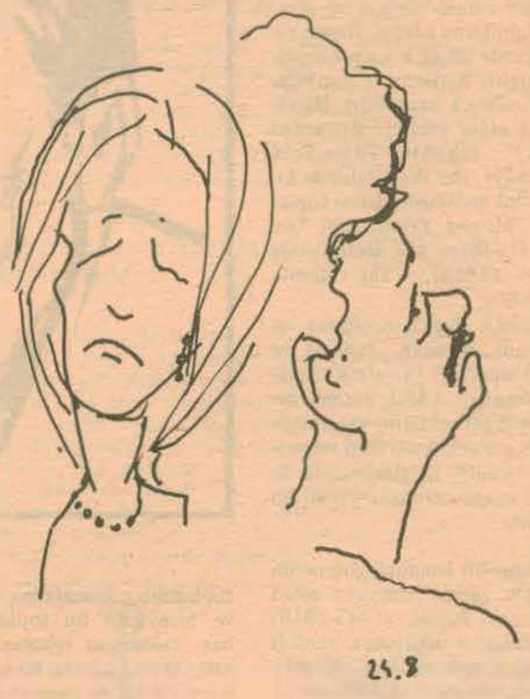
En önemli eseri "Winesburg Ohio" için bir öykü-roman diyebiliriz. Toplam 21 bölümden oluşur kitap. Bu bölümlerden her biri ayrı ayrı bağımsız öykü niteliği taşısalar da, bir araya geldiklerinde, ortak bir alt tema ile kitap roman niteliği de kazanır. Öykülerdeki birleştirici unsurlar, merkezi karakter George Willard, konuların geçtiği Winesburg kasabası ve öykülerdeki ortak biçemdir. Bu teknik daha sonra Erskine Caldwell'in "Bir Garip Zenci" (1930), Steinbeck'in "Cennetin Çayırları" (1932), "Yukarı Mahalle" (1935) ve Faulkner'in "Yenilmeyenler" romanlarında da kullanılmıştır. Fakat sözünü ettiğimiz bu eserlerde, öyküleri birleştiren güçlü bir ana tema vardır; "Winesburg Ohio"da ise, ilk başta dikkati çekmeyen bir alt temadan sözedilebilir: Kasabanın yerel gazetesinde yazan genç George Willard her öykünün gözlemleyicisi ve aktarıcısıdır. Ancak o, ne Henry James'in ne de Joseph Conrad'ınkiler gibi çözümleyici bir nitelik taşımaz. Kasaba insanları genellikle, uyumsuz, yalnız, anlaşılmamış olmaktan üzgün ve cinsel sorunları olan kişilerdir (Anderson kitabına yazdığı önsözde onları "grotesque" (kaba) olarak niteler). Kendilerine yardımcı olabilir, içlerinde yatan gizi birgün yazar olduğunda dış dünyaya aktarabilir ve böylelikle şimdi varlıklarının duyumsanmadığı dış dünyada tanınabilirlik umuduyla George Willard'a açılırlar. Kasaba insanlarının sorunu bir yabancılaşma, bir varolma sorunudur. Endüstrileşme sürecindeki kapitalist bir ülkenin insanlarının dramını anlatarak, belki de ayırdında olmadan çağına tanıklık eder Anderson. Başlangıçta genç Willard sorunları görmez, ancak her öyküde biraz daha gelişerek, aynı sorunların kendisi için de var olacağını düşünür ve kasabayı terkeder. Yanında götürdüğü, iletişimden yoksun insanların, seslerinin duyurulacağı umududur.

"Winesburg Ohio" gerçekliğe en çok yaklaştığı eseridir. Romanlarında, bağlandığı Amerikan değer yargılarının (amaçlılık, bireysellik, fırsatçılık, sınırsız doğa inancı, maddecilik, hoşgörülülük olarak sıralıyabiliriz bu değer yargılarını) etkileriyle gerçeklik yerine duygusallığın öne çıkması, toplum-insan ilişkilerindense doğa-insan ilişkilerinin betimlenmesi ve bunların birbirleriyle etkileşim süreçlerinde değil de, diyalektik bütünlükten uzak, kopuk kopuk aktarılması Anderson'u tipiği yaratmakta başarısız kılmıştır. Kullandığı bilinç akımı tekniği nedeniyle zaman olgusu kusurlu ve orantısız, mantıklı bir olay dizisinden yoksundur. Bunda anlık esinlerin yazarı olmasının rol oynadığını söyleyebiliriz.

Bilinçaltına inen ve bilinç akımı tekniğini kullanan ilk Amerikan yazarı olması ve böylelikle Amerikan romanına getirdiği yeni boyutlar, Sherwood Anderson'u tanınması gereken bir yazar olarak nitelememize neden olmuştur. ●

1- Scarlet Letter, Nathalie Hawthorne.
2- Györg Lucacs, Avrupa Gerçekçiliği, Çev. M.H.Doğan, Payel Yay.
3- A.g.e.
4- Lunaçarski, Sanatta Sosyalist Gerçekçilik, Çev: Seçkin Cilzoğlu, Yeni Dünya Yayınları.
5- Henry James, "The Ambassador".
6- Ünal Aytür, "Henry James ve Roman Sanatı", Ankara Üniversitesi DTCF Yay.

Desen: ŞÜKRÜ KARAKUŞ



Al Atlarım Ateşten Atlar

Söyle kuşlara ki benden ırak gitmesinler
hiç olmazsa sabahları konsunlar dallarıma
Dalların yalnız, yalnız onları kaldıracak güçtedir
Ne bilir bunu yedellere meyil vermiş gönüller
Ne bilir bunu akşamdan uyanmayı denememişler
Gece, gizemli sesiyle yalnız bekçilere sır verir
ve benim kıskanç yasadışı duygularım kabarır
Hiçbir tüzük cesur değildi beni kabul etmeye
Bir büyük meydan ateşinde tarafımdan yakılmaktan korktular
Al atlarım ateşten atlar bir hülyaya uçarlardı
sen ne zaman gülsen yüreğim çatlardı karlı gecelerde
Deseydim ki dağlar bana ırmak doğurun
bir ana bebeğini sarar koyardı önüme
ve derdi ki işte...
ve derdi ki...
ve....
Arkadaşlar buyurun, buyurun ve tanrılar gibi konuşun
Yalansız apak bir memeden emelim
bileklerimizi keselim kanlarımızı içelim
ve diyelim
diyelim ki bizi duyanlara ve duyacaklara
biz Kahkaha Sultanın Kan Kalesine gideceğiz
ya döneceğiz ya dönmeyeceğiz.
demek isterdim.

Söyle kuşlara ki benden ırak gitmesinler
hiç olmazsa sabahları konsunlar dallarıma.

Mahmut Temizyürek

eller

SHERWOOD ANDERSON

Winesburg - Ohio kasabası yakınındaki dar, derin derenin hemen yanındaki küçük çatkı evin yarı çürümüş verandasında, kısa boylu, yaşlı, şişman bir adam, sinirli sinirli bir aşağı bir yukarı dolanıyordu. Yonca ekilen, ancak yoğun bir sarı hardal otu ürünü veren geniş tarlaların arkasında, işten dönen çilek toplayıcılarıyla dolu bir arabanın ilerlediği ana yolu görebiliyordu. Kızlı erkekli çilek toplayıcıları gürültülü bir biçimde bağırıp gülüyorlardı. Mavi gömlekli bir delikanlı arabadan atlayıp, kızlardan birini de yanına çekmek istediğinde kız, tiz bir sesle haykırıp karşı koydu. Genç adamın ayaklarından çıkan toz bulutu batmakta olan güneşi perdeledi. Geniş tarlalardan ince, kız sesine benzer bir ses geldi. "Hey, Wing Biddlebaum, saçlarını tara, neredeyse gözlerine girecekler," diye emrediyordu ses dazlak adama. Adamın küçük elleri, sanki karmaşık saç lülelerini düzene sokarmış gibi, sinirli sinirli çıplak beyaz alnında gezindi.

Onu bir hayalet gibi saran kuşkularla her zaman huzursuz ve korkak düşen Wing Biddlebaum kendisini hiçbir zaman yirmi yıldır yaşadığı kasabanın parçası olarak düşünmemişti. Winesburg'un tüm insanlarından sadece biri ona yakındı, New Willard House'un sahibi Tom Willard'ın oğlu George Willard ile aralarında dostluğa benzer birşey kurulmuştu. Winesburg Kartalı gazetesinde muhabir olan George Willard bazı akşamlar ana yol boyunca yürüyerek Wing Biddlebaum'un evine gelirdi. Şimdi de, yaşlı adam verandada bir aşağı bir yukarı gidip gelirken, ellerin sinirli hareketi, George Willard'ın geleceğini ve akşamı birlikte geçireceklerini düşünmesindendi. Toplayıcıları taşıyan araba görünmez olunca, uzun yabani hardallarla kaplı tarlayı katederek yürümeye başladı. Demir parmaklığa tırmanarak kasabaya dek uzanan yolu endişeyle gözledi. Bir süre öylece kaldı, ellerini birbirine sürttü, yolun her iki yanına birer bakış attıktan sonra geriye koşup evinin verandasında yeniden yürümeye koyuldu.

George Willard ile dostluk kurana dek, kasaba için merak konusu olan Wing Biddlebaum, utangaçlığını ve esrarengizliğini biraz kaybederek, endişe denizinde boğulmaktan kurtulup ortalığa çıktı. Sonraki günlerde kasabanın ana caddesi boyunca ya da evinin önündeki kaldırımda bir aşağı bir yukarı dolaşıp genç adamla heyecanlı heyecanlı sohbet eder olmuştu. Sesi, yavaş yavaş alçak ve uyuşuk bir tondan, giderek tiz ve yüksek bir tona dönüşürken eğri gövdesi dikleşir, sessiz Wing Biddlebaum balıkçı tarafından dereye geri bırakılan bir balık gibi kıvrılarak, uzun yıllar boyu belleğinde taşıdığı düşünceleri sözcüklere dökerdi.

Wing Biddlebaum çokça elleri ile konuşurdu. İnce, anlatımlı parmakları sürekli hareketli, sürekli arkasında ve cebleri'nde gizliydi. Ortaya çıktıklarında anlatımın itici pistonuydular sanki.

Wing Biddlebaum'un öyküsü ellerin öyküsüdür. Ellerin hapsedilen bir kuşun kanat vuruşlarına benzer bitmek bilmiyen devingenliği "ona Biddlebaum adını verdirmişti, diye düşünmüştü kasabanın belirsiz bir şairi. Eller sahibini uyarırlardı. Onları başkalarından saklamak ister, tarlada çalışan ya da köy yolunda gruplar halinde yanından geçen diğer adamların anlatımsız sakin ellerine şaşkınlık ve hayranlıkla bakardı.

George Willard ile konuşurken, Wing Biddlebaum yumruklarını sıkar, masaya ya da evinin duvarlarına tempo tutar gibi vururdu. Bu hareket onu daha rahatlatıyordu. Kırlarda gezinirken konuşma sırası kendisine geldiğinde bir dal arayıp bulur ya da bir çitin korkuluğuna tutunurdu.

Wing Biddlebaum'un elleri kendi başına bir kitap değerindedir. Bu ellerin hareketlerine hoşgörüyle bakıldığında sahibinin bir çok ilginç ve hoş özellikleri anlaşılabilir. Bu eller, Winesburg'ta yalnızca devingenlikleriyle ilgi çekiyorlardı. Onlarla, Wing Biddlebaum, günde yüzkırk quart kadar çilek toplayabiliyordu. Onun ayırdedici özelliği ününün kaynağı olmuşlardı. Wing Biddlebaum'un elleri, banker White'ın evi ve Cleveland'da güz yarışlarında iki - onbeş tırıs yarışını kazanan Wesley Moyer'in erkek tayı Tony Tip gibi, Winesburg için bir övünç kaynağıydı.

George Willard birçok kez bu elleri sormak istedi, her keresinde merakını bastırdı. Ellerin garip hareketinin ve birşeye tutunma isteklerinin bir nedeni olduğunu hissediyor, ancak yaşlı adama gitgide büyüyen saygısı nedeniyle, daima kafasında takılı bulunan bu soruyu soramıyordu.

Bir keresinde sorma noktasına geldi. Bir yaz öğleden sonra kırlarda yürürlerken, durup bir bankta oturdular. Oturdukları bankta, bütün öğleden sonra boyunca Wing Biddlebaum sanki ilham gelmişçesine konuştu. Bir ara duraksadı ve dev bir ağaçkakan gibi, tahtaya vurmayı sürdürerek George Willard'a bağırdı. İhtiyar adam, Willard'ın çevre tarafından çok fazla etkilenmesinden hoşnut değildi, "kendi kendini tahrip ediyorsun," dedi ağlamaklı. "Yalnız kalıp düşünmelisin, düş kurmaktan korkuyorsun. Onların konuşmalarını dinleyip onlara benzemeye çalışıyorsun."

Bankın üzerindeki Wing Biddlebaum, bakışını yeniden evi yönüne çevirmeye çalıştı. Sesi yumuşamıştı, sanki birşeyler anımsıyormuşçasına çıkıyordu.

Düşlerin dışında, Wing Biddlebaum George Willard için bir de resim yaptı. Geçmişin parlak günlerinde yaşayan insanların resmiydi bu. Sağlıklı güçlü insanların kimisi, yaya, kimisi de at sırtında yeşilliklerle kaplı geniş bir ülkeye gelip küçük bir bahçedeki ağacın altında oturan yaşlı bir adamın çevresinde kümelenişi canlandırılıyordu resimde.

Wing Biddlebaum kendisini iyice kaptırmıştı konuya. Bir keresinde ellerini unuttu. Eller yavaşça açığa çıkıp genç Willard'ın omuzlarına uzandılar. Yaşlı adamın sesine yeni ve cesur bir hava gelmişti. "Öğrendiğin herşeyi unutmaya çalışıp düş kurmalı ve bunu yaparken kulaklarını dışardan gelen seslere tıkamalısın," dedi. Yaşlı adam yeniden elini uzatıp genç adama dokundu, şimdi ürkek bir hava gelmişti yüzüne.

Gövdesinin ani bir hareketiyle ayağa kalkıp ellerini cebine daldırdı. Gözleri yaşardı. "Eve gitmem gerekiyor, daha fazla konuşamam seninle," diye sinirli bir tonda söylendi.

Ardına bakmadan, yaşlı adam, kafası karışıp ürkmüş George Willard'ı tek başına bırakıp, tepeden aşağıya doğru tarlanın içinde aceleyle yürümeye koyuldu. Genç, kasabaya doğru ana yol boyunca ilerlerken, "ona ellerini hiç soramıyacağım," diye düşündü. Yaşlı adamın gözlerindeki anlatımın eski bir anının dehşetinden kaynaklandığını sanıyordu. "Bana ve başkalarına karşı duyduğu korkuda ellerinin de bir etkisi olmalı."

George Willard haklıydı. Gençliğinde Wing Biddlebaum, Pennsilvanya'nın bir kasabasında öğretmendi. O zaman Wing Biddlebaum diye tanınmıyordu, daha az uyumlu bir adı vardı, Adolph Myers. Öğretmenlik yaptığı okuldaki oğlanlar tarafından çok sevilirdi adam.

Adolph Myers sanki gençlere öğretmenlik yapmak için yaratılmıştı. Etkileme gücünü öylesine incelikle kullanıyordu ki, bu, gitgide sevimli bir zayıflığa dönüşüyordu. Böyle insanların yönlendirmeleri altındaki çocuklara besledikleri duygular, onları seven ince bir kadına besledikleri duygulardan hiç de farklı değildir.

Fakat buraya kadar biraz kaba oldu. Burada bir şair gereklidir. Okuldaki çocuklarla akşamları yürüyüşe çıkar ya da okulun merdivenlerinde karanlık çökene dek oturup, kendini bir düşte yitirerek konuşurdu. Elleri oraya buraya gider, oğlanların omuzlarını okşar, saçlarını dağıtırlardı. Konuşurken sesi yumuşak ve melodiliydi. Sesinin okşayıcı bir tonu vardı. Sesin ve ellerin bu uyumu, öğretmenin genç beyinlerde yaratmaya çalıştığı etkiyi derinleştiriyor, okşama ve dokunuşlarla her türlü kuşku ve inançsızlık kafalardan silinip, öğrencilerin de düş kurmalarına yol açıyordu.

Ve sonra o trajik olay meydana geldi. Okuldaki yarım akıllı bir oğlan genç öğretmene tutuldu. Geceleri düşlediği olmayacak şeyleri, ertesi gün gerçekmişçesine anlattı. Bu asılsız öyküler, kasabada soğuk bir rüzgar estirdi. Kasabalılarda Adolph Myers için önceden de var olan değişik düşünceler, anlatılanlara inanılmasına yol açtı.

Bu kadarla da bitmedi trajedi. Sorguya çekilen çocuklardan biri, "ellerini üzerime koydu," dedi. Bir diğeri ise, "parmakları daima saçlarımla oynuyordu," diye ekledi.

Bir gün öğleden sonra, kasabada bar işleten Henry Bradford okul bahçesinin kapısına geldi. Adolph Myers'i bahçeye çağırdı ve üzerine atılıp yumruklamaya başladı. Yumruklar öğretmenin ürkek yüzüne birbiri ardına indikçe saldırganın öfkesi giderek daha korkunç bir durum alıyordu. Dehşete kapılan öğrenciler, saldırıya uğramış böcekcikler gibi sağa sola kaçıştılar. "Sana oğluma dokunmak neymiş göstereceğim," diye bağırdı barmen. bu arada yumruklamaktan yorulup tekmelemeye başlamıştı öğretmeni.

Adolp Myers o gece kasabadan kovuldu. Ellerinde fenerleri ile bir düzine kadar adam, tek başına yaşadığı evinin kapısına gelerek giyinip dışarı çıkmasını söylediler. Dışarda yağmur yağıyordu. Adamların birisinin elinde ip vardı. Öğretmeni asmaya niyetliydiler, fakat onun saf, dokunaklı görünüşü adamları etkiledi, kaçmasına göz yumdular. Ancak, o karanlığın derinliklerine doğru koşmaya başlayınca, gösterdikleri zayıflıktan utanıp, küfür dolu haykırışlar, sopa ve taşlarla ardına düştüler. Zavallı, acı ve korku çığlıklarıyla hızlı, daha hızlı koşmayı başarıp karanlıklarda izini kaybettirdi.

Yirmi yıl boyunca Adolph Myers yalnız yaşadı Winesburg'da. Kırk yaşında olmasına karşı, altmışbeşinde gibi gösteriyordu. Biddlebaum soyadını, kaçışından sonra, doğu Ohio kasabasına aceleyle giderken, istasyondaki eşya kutularından birinin üzerinden aldı. Kasabada tavuk yetiştiren bir halası vardı, kadın ölünceye dek birlikte yaşadılar. Pennsilvanya'daki acı olaydan sonra bir yıl hasta yattı. İyileştikten sonra tarlalarda işçi olarak çilek topladı. Ürkekleşmiş ve ellerini sürekli gizler olmuştu. Neden olduğunu anlamadığı halde, ellerinin suçlanması gerektiğini hissediyor, öğrencilerin babalarının elleri üzerine konuştuklarını düşündüğünde, okulun bahçesinde öfkeyle devinen barmenin, "ellerini kendine sakla," haykırışları kulaklarında çınlıyordu.

Derinin kenarındaki evinin verandasında, Wing Biddlebaum, güneş batıp çayırların arasındaki yol görünmez olana dek, bir aşağı bir yukarı yürümesini sürdürdü. Eve girdi, birkaç dilim ekmek kesip üzerlerine bal sürdü. Gün boyu toplanan çilekleri taşıyan gece treninin gürültüsü silinip, sıcak yaz gecesi eski sessizliğine bürününce, verandasında yeniden yürümeye başladı. Karanlıkta ellerini göremezdi ve onlar gitgide sessizleştiler. Yaşlı adam tek dostu George Willard'ın özlemini duyuyordu. Lambayı yaktı, basit akşam yemeğinden artakalan birkaç parça bulaşığı temizleyip hamağı verandaya açılan kapının yanına yerleştirdi, yatmaya hazırlandı. Lambayı alçak bir sehpaya koyarak, temiz döşemeye saçılan ekmek kırıntılarını toplayıp inanılmaz bir çabuklukla ağzına attı. Diz çökmüş adam, masanın altındaki yoğun ışık lekesinde, kilisede ayin yürüten bir rahibe benziyordu. Işıkta parlayıp sönen sinirli, anlatımcı parmaklar, tesbihinin on yılından on yılına hızla kayarmışçasına geçen bir adanmışın parmakları sanılabilirdi.

Türkçesi: ÖMER TÜRKEŞ

SEMANTİK TUTARLIK

DİL HER ZAMAN BİR İÇERİK TAŞIR AMA BU İÇERİK, DİL DIŞINDA NEYİ İFADE EDİYOR. MESELE BUDUR.

GÜL HER BAHÇEDE AÇAR, AMA HANGİ BAHÇEDE: BAHÇEYİ ŞİİRDE VERMENİN GEREĞİ VARDIR. AKSİ HALDE SÖZ HAVADA KALIR.

Veysel Öngören

İnsanı kendi gözünde olgun kılan kuramsal etken sanattır. Çünkü sanat yapıtı, bireyin kendi hakkındaki bilincine yönelik biricik kuramsal veridir. Her yapıtın yeni bir üretim oluşu bundandır. İşte bu yüzden sanatçının, insan bireyinin konumunu algılayış tarzı, onun sanatının türünü de belirler. Dünyaya ve insana bakışını anlatır. Gene bu yüzden sanat, insanın belli bir çözümüne doğrudan dayalıdır.

Sanatın işi, bireyi, kendine ilgin kaygılarında izlemektir. Demek ki sanatın alanı, bireyin kendisini gerçekleştirmek için gösterdiği davranışların çerçevesidir. Bu gerçekleşmesinde, bireyin başkalarıyla ve gerçeklikle kurduğu bağlar, bireyin ideolojisini açıklamakla kalmaz, öznelliğinin isterlerini de açıklar. Sanatçı, yerini burada almaktadır. Sanatçı, yalnız kendi dışını betimlemek, değerlendirmek, eleştirmek, yargılamakla kalmaz, o da bir birey olarak kendisi ile dışı arasındaki ideolojik ve öznel isterlerini açığa vurur. Bunu yapamadığı yerde hazır kurama sığınıyor. Çünkü kendi bireyinin ardından süremiyor. Anlattığı şey hakkında sanatçının tavrını ele verdiği kadar, yapıtı, sanatçının kendi kendisi hakkındaki tavrını da ele verir. Sanatçı elbette, bunların yazımsal üretimi için, hazır kuramlara başvurur, Ama başvuru, sanatına egemen olduğu gün, onun işi bitiktir.

Sanat, bu nedenlerden ötürü bir hayat ögesidir. Sanatta, insana ve topluma, insanın ve toplumun kendisi anlatılır. Ve bunu onlardan biri yapar. Bu yüzden de sanat, mevcud dünyanın ve mevcud insanın belirlenmiş bir kavranışına sanatçıyı zorlar.

Üç on yıl sonra, geriye dönüp bu üne yaklaştıkça Turgut Uyar ve Edip Cansever'de, insan sorunu için bir özellik gözlenebiliyor. Turgut Uyar, Türkiyem'detoplanan şiirlerinden sonra, mevcud yaşama koşulları tarafından sıkıştırılmış adamın, toplumsal kuşatımı ile olan hesaplaşmasını izledi. Gerçi bu toplumsal kuşatımın temellerine inmedi. Şairin duyarlığı, şiirlerinde dildillendirdiği adamın duyarlığını çok aşar gibi görünür. Oysa o adamın duyarlığı derinleştirilmiş, o adamın ifade edemediği ama yaşadığı şeyi ifade etmiştir. Bunun üstesinden gelemediği yerlerde hazır kuramsal içerikler kullanmıştır. Burada, şairin bu adamı aştığı yer, şairin ufkunun ve kavrayışının, adamın ufkunu ve kavrayışını aşmasıdır. Şairin kendisi burada var. Ama şair, bu kavrayışı bir bütünlüğe ulamaktan çekindi. Bunun biçimi, kendisini bir nesne olarak kendi şiirine sokmayışıdır. Oysa bu kaçınılmaz bir şey olduğu için, şair kendisi olarak hep şiirinin edasında vardır. Birde o hazır kuramsallıkları yeğleyişinde. Demek ki şair kendisinin kendi hakkında tavır alışını bize vermek istemiyor. Böyle bir şey, bir tür semantik tutarsızlık yaratır ve o adamın da toplumsal kuşatımını bütüncül olarak vermemeye varır. Sonuç; o adamın kendi yaşadığı dünyaya ilgin kavrayışını, Uyar, şiir dışı bıraktı. Yalnız kendi kavrayışını koydu.

Edip Cansever de sıkıştırılmış adamın ardındadır. Bu adamı, isteklenişleriyle istekleniş lerinin gerçekil koşulları arasında sıkışıp kaldığı bir yerde yakalamaktadır. Edip Cansever'in şiiri, öğretilmiş bir hayat anlayışı ile, mevcud hayatsal verilerin asla uygunluk göstermediği bir toplumsal konumda yaşanan kaygıları dile getirir. Gene şairin ufku ve kavrayışıdır adamın ufkunu ve kavrayışını aşan. Ve Uyar için söylediğimiz öbür şeyler Cansever için de öyledir.

Fark nerde: Uyar, topluma baktığı noktadan o adamın gerçekil konumunu da tartmıya isteklidir. O yüzden düşünceyi, imaj birimleri olarak şiire sokmayı başarmıştır. Cansever, o adamın yaşantısını tartıyor ve duyarlığını doğrudan imaja dönüştürmeyi beceriyor. Bu yüzden Cansever, düşünceyi mizansenler yoluyla şiire sokmaktadır. Durumlar kurmakta ve durumların anlamını tartışmaya çağırmaktadır.

Ama iki şiirde de ağırlığı duyarlık yükleniyor. Bu insanı ve hayatı anlatmıya yetmez. İnsanın ve hayatın bütüncül kavranışının da şiire girmesi gerekir. Şiir başka türlü bağımsızlaşamıyacak. Duyarlılıkla sınırlanmışlığın yetmezliği, anladığım kadarı ile Baudlaire ve Yesenin' de çok açıktır. Mayakovsky'de ise dünyanın kavranışı adeta bedestenden alınmış hazır bir elbise gibi duruyor. Bu işi kotaran adam Nazım Hikmet'tir. Şiir yazmayı bilmek artık nek bir şey kurtarmıyor. Bu belki de Cansever'in dediği gibi, güzel şiir yazılmasının çoktan sorun olmaktan çıkışı ile ilgilidir. Bugün sorun, bu *güzeli* nereye koyacağımız, ne yapacağımızdır. Yaptığı mobilyanın, dünyanın neresinde duracağının anlaşılamadığı bir marangozun durumu bir hayli tuhaftır. Şairin duyarlığının, her hangi bir insanın duyarlığından başka olduğunu düşünmek yanılgıdır. Yahya Kemal "şiir duymak değil duyurmak sanatıdır" dediği günden beri sorun aydınlanmış olmalıydı. Mesele ifade edebilmektedir. Ama bu ifade yalnız duyarlığı uyamamalı, insanın ve dünyanın kavranış biçimini de uyarmalıdır. İçem (biçemin içeriği olarak öneriyorum) bizzat şiirin içinde, insanın ve dünyanın kavranışına ait bir tekabülü bulabilmelidir.

940'lardan beri bizim şiirimiz, somut görü üzerine çıkılmaktadır. Ülke şiiri, ülke insanının ardındadır. Burada bir sorun yok. Ama kuramla hesaplaşma göze alınamadı. İçeme bir tekabül olarak, hazır düşünce akımları görüldü. Bu da somut görü ile uyuşmadı. *İfade*'ye sıçradı.

940 şiiri, insan anlayışını bir veri olarak almaktan sıyrılamadığı için, bu sorun büyümüştür. 950 şiiri, mevcud insanın önceden verilmiş bir tanımla kavranamıyacağını gördüğü an(1). bunu, bir tür nesnesiz kalışı, bunun doğurduğu tedirginliği, ifade biçimleri ile karşılamak istedi. Hareketli bir dil trafiği kurdu. Ama somut görüyü de ışıtmış oldu (2).

İnsanı bulup anlatmanın, aranılan insanın yaşadığı dünyayı kavramakla gerçekleşebileceğini gözden kaçırmış olmak temel eksikliktir. Aranılan insanla bağlaşık dünyasını Sartre Camus, Kafka, T.S.Eliot, hiç biri karşılayamazdı. Yaşayıp duran insan, başka yerlerde önceden belirlenmiş kavrayışlarla seçikleştirilemez. Hem; kendisine karşı olan tavrını söz konusu etmiyen, başkasını da söz konusu edemez. Çünkü insan, kendi bireyini nasıl seçerse başkasını da öyle ister. Benmerkezciler, bu yüzden her şeyi itiyorlar. Çünkü kendilerini seçerken başkalarını dışlamaktadırlar. Farklılaşma yerine dışlamayı koyuyorlar.

Uyar ve Cansever'in gözlediği insan kimdi: bizim bireyimiz. Düşünsel terminolojide ayak takımı, çoğunluk, lumpen, elit vb. densin, siyasal terminolojide küçük burjuva, burjuva, goşist, pasifist, anarşist, oportunist, hayta, ilerici, gerici, devrimci vb. densin birşey değişmez O bizim kendi bireyimizdir. Bunu yadsımakta ne yarar var. Onu ne biçimi ile kavrayıp düşünce planına çıkardık ki, onu doğrulayacak ya da hazırlayacağız. Aslında, tuhaf bir durumdayız.

O, kavranması güç bir adamdır. Çünkü onun ardında ne büyük sermaye, ne görkemli felsefesel ve sanatsal kuramlar, ne dünyayı kaftan kafa tutmuş ideolojik başarılar ne de sosyetik bir yaşam vardır. O, sıkı sıkıya kendi hayatına sarılmıştır. Hayatını kotarma çabasında biridir. Hemen hemen kırk yıllık bir didişmeden sonra, roman ve hikayenin de desteği ile şiir, o adamla bugün burun buruna: şiir, bu adamın dünyasını çapalıyor.

Ahmet Erhan'ın, deniz dibinde hortumu tıkanan balık adamından Ahmet Telli'nin gözüpek adamına kadar şiir, bizim bu gerçekil insanımızın dünyası üzerinde birikiyor. Yaşar Miraç'ın ritm tutkusu, Haydar Ergülen'in tarihi yorumlama tutkusu, Abdülkadir Bulut'un yaşamaya geçmiş bir dili şiirleştirmesi (ki bu sevinç verecek derecede yaygın bir eğilimdir), Seyyit Nezir'de sentaktik mazmunlara kadar uzanan ve bu günün şiirinde çok yaygın olan mazmun'larla cebelleşme, parçalama işi bu adama yönelik. Adnan Yücel'le Erol Çankaya'nın, nesnel dilin direnişini olgu aracılığı ile kırma çabaları da burda.

Şiir, şimdi kökten değişiyor. Farkına varılmış adamın, farkına varılmış dünyasının gerektiği kavrayış geliştiriliyor. Dil, mısra ve örgü kendisini yeniliyor. İzlekler arınmakta, asıl kimliklerini bularak analitik klavuzlara dönüşmekte, süreçler öne çıkmakta ve semantik süreklilik ayni zamanda semantik bir tutarlığı da öngörmektedir. Bu tutarlık, şairin kuramsal kaygıları ile somut görünüm getirdiği veriler arasındaki tutarlılıktır.

Her şair, şiirin bir disiplin işi olduğunu bilir. Sözü edilen insanla bu insana mal edilen anlam uygunluk göstermezse

disiplin, sadece, şiiri denetimi altına alır. Gerek söz konusu insan gerekse onun yaşadığı dünya, disiplin dışı kalır. Çünkü bunlar, ancak kavranılışları yoluyla şiirde disiplin altına alınabilirler. Bu olmazsa, şiirin dünyada nereye düşeceği belli olmaz. Dünya, kendisinin şiirde kabaca belirtildiği durumlarda bile şiirsel bir ögeye dönüşemez. Böylece şiirde, şair birey olarak gözükemez. Şair de o dünyadandır. Başka deyimle, şairle şiirin öznesi seçikleşmemiştir. Yani şair, rahat bir anlatıcı bile olamaz. Bu şöyle de anlatılabilir: şairin şiirleri arasındaki bütünlükte semantik rol oynamaz. Bütünlüğü biçem ve duyarlık sağlar. Çünkü, semantiğin ilgin olduğu dünyanın bütünlenişi gerçekleştirilememiştir. Semantik sürem duyarlıkla yetinmiştir.

Burada ifade belası ortaya çıkıyor. Sanat, evrensel bir ifadeye zorunludur. Bu yüzden sanatsal dilin temel çekimi geniş zaman'dır. Bunu, şiirin edasına aktarabiliyor musun. İyisin. Ama bu, semantiğin kendisine ilgin olduğu an, idealizm doğmuştur. Yani, somut görü, kavramdan başka şeyi amaçlamamakdadır. Hem kendi insanını amaçlıyan hem de onun kavranışına yüreklenmiyen şiirin tutarsızlığı burdadır. Geniş zaman çekimi semantiğe değil, edaya ilgin olmalıdır. Şairler, semantik veriyi geniş zamana oturtukları zaman metafiziğe açılırlar. Duyarlık zedelenir. Edip Cansever'in dünyayı yorumladığı hiç de söylenemez. Bireysel duyarlığı ile dünyayı şiirinde biçimlemiştir. Ama gene de olmadık semantik açmazlar yaratmaktadır. Çünkü, somut görü ile kavramın arasını açmayı düşünmemiştir. Şiirin kavramla yazılmadığını iyi bildiği halde. Semantik hiç bir zaman geniş zamana oturtulmamalıdır. Yer yer bu kullanılsa bile. Çünkü semantik bitimlidir. Semantik geniş zamana vurularak evrensellik aranırsa, en azından gereksiz bir soyutlama doğar. Bu iş sürerse dünya yorumlanır. Örneğin Cansever'in, Adnan Berk'le tartıştığı şiirde "ölüm" şiire kavram olarak girmemiştir. (3). Çünkü, şiirin bütünü sözcüğü emiyor ve kavram yükünü atıyor. Ne var ki " kalbine vuran rüzgarı" yaşlılık, hastalık, kıskançlık, hayat özlemi vb. bir yere ilmikleseydi, sözcüğün baştan da kavramla ilgisi koparılmış olurdu. Semantikteki geniş zaman, bir olgu yoluyla kesilirdi. "Kalp vuruşu" neden bulanık bırakılmıştır. Edip Cansever, kendi tavrını ele vermekten korkuyor da ondan. Çünkü dünyayı bütüncül kavrayışın hesabını vermek istemiyor. Böylece estetik, soyutlanıyor ve hatta öncelik alıyor. Böyle sakıncalar nedeni ile daima şiirde evrensellik edada aranmalıdır. Şiirin semantiğinde değil.

Semantiği bitimli'de ve edayı genel'de tutabilmek için bir güvence gerekir. Uyar ve Cansever bu güvenceyi somut görü'de aradılar. Ama bunu dünyanın bütünlüğüne yaymadılar. Böylece insanın sürekliliği ile yetinip gerçekliğin sürekliliğini dışarda bıraktılar. Ve şiirlerinde, kendilerini bir nesne olarak lütfen konuştular ki insanın nesnelliğinin de lütfen konuşulmasıdır. Ahmet Oktay ve Ece Ayhan, böyle bir yayılmayı öngörü yorlar. Ahmet Oktay, bu yayılmada nedense mevcud insanla tarihi ayrı ayrı planlarda ele aldığını farketmek istemiyor. Böylece tutarsızlığın konumunu değiştirmekten başka bir şey yapmıyor. Somut görü kavrama yönelik olmaktan kurtulamıyor. Ece Ayhan ayni doğrultuda tutarlık gösteriyor. Bu tutarlık, somut görünün tarihi ortadan kaldırmasına dayalıdır. Ece Ayhan tarihe karşı güvensiz. Onu kavrıyor olmasına karşın.

İlhan Berk, semantiğin bitimliliğini bir gereç olarak kullanmaktadır. Bu yüzden de edanın evrenselliğini iyi başarıyor. Kavram, geniş zaman olgusudur. İlhan Berk, eylem dilini bir sürekliliğe bağlamadan edanın buyruğuna vererek, semantikte geniş zamanı ustaca kırarken, kavram yüklerini de sözcüklerden eliyor. Bu elemenin, gerçekçi şiirdeki biçimi Ahmet Arif'tedir ve dünyanın kavranışına yöneliktir. İlhan Berk, semantiği gereç aldığı için (hiç bir zaman amaç edinmedi) bu şiir, yaşanan dünyayı kavramayı amaçlamamaktadır. Yaşanan dünyanın tadını tüketmekle yetiniyor. Bu şiir, kendi payına bir şeydir. Bir işçilik laboratuvarıdır.

Görüldüğü kadarı ile bugün yazılan şiirin insan anlayışı, gene de Turgut Uyar ve Edip Cansever'den gelmektedir. Dünyanın kavranışına yayılmamasına karşın, hem somut görünün korunması ile böyledir hem de edanın yaptığı gönderme ile bu böyledir. Bu gönderme insanın sürekliliğinedir. Metin Eloğlu, bu insanı şairden seçikleştirerek şiirin öznesine dönüştürmeyi bilmiştir. Bunu, nesnel dili, Orhan Duru'nun yaptığı gibi, bir analiz aracına dönüştürerek kotarıyor. Bu yüzden daima bir bütünlük vermektedir ama bu bütünlük gerçekliğin bütünlüğüne istekli değildir.

Görüldüğü kadarı ile edadaki evrenselliğin güvencesi, edanın insanın sürekliliğine gönderme yapmıya açık oluşudur. Bu üç şairin şiiri böyledir. Estetik bir sorunu içerir: gerçekliğe kapalı olmamasına karşın, kendini gerçekliğe açmaması bir sorudur.

Bugün yazılan şiir bu soruya bir yanıt getirmektedir. Bu, şiirde görülebilen semantik tutarlıktan bellidir. Eda, insanın sürekliliğine gönderme yapmakla kalmıyor, gerçekliğin sürekliliğine de gönderme yapıyor. Bu ise semantiği egemenlik altına almakla olasıdır ve öyle de oluyor. Mevcud insana yönelmiş somut görünüm, insanın mevcud dünyasını kavrayışa denk düşmesi gibi bir dikkatten kaynaklanıyor.

Kimden ve neden söz ettiğine ilgin bir yargı şairleri kaygılandıragelmiştir. Şiirlerinde belirecek her hangi bir anlamın, kendi birey kişilikleri ile yaşantılarına gönderileceği korkusu onları, genelgeçer kavrayış biçimlerine itmiştir. Bu, öteki edebiyat türleri için de büyük ölçüde böyle oldu. Yakın geçmişte bunu kıran Demir Özlü ve kökencil biçimde de Sevgi Soysal'dır. Şairler, somut görünün verilerini genelgeçer kavrayışlarda, adeta yumak, tahlil etmek istemişlerdir. Bu zemzem ya bir düşünce akımı ya da güçlü olduğu kabul edilen bir sanatçı olmuştur. Göründüğü gibi, Batı'yı öğrenmiye pek merak salmadılar. Batı ile uğraşanlar daha çok, ya sanatı doğrudan yapmıyan ya da yapamıyanlar olmuştur. Gerçekten de kötü sanatçı orada bir paravana aradı. Şairler, ne yazık ki, bunları birer haberci bildi. Onlara inanmadı ama kendisi de bir çaba göstermedi. Şair de onları paravana gibi tuttu. Edebiyatın genelinde, sanatçılarla şu bilinen eleştirmen tipi arasındaki kavga buralardan kaynaklanıyor. Ama ne yazık ki bu arada şair, söylemek istediğini hazırlıyan, kendindeki öniçeriğin bilinmesinden korktu. Ama yalın, açık ifadeler de kuruldu. Kapalılık, yalınlığı engellemiyor. Bu ifade artık söylenmek istenenin yalınlığı değildi. Sadece yalın söylenmiş bir ifadeydi. Şimdilerde Tomris Uyarın, hikayede ustalığa getirdiği, bu tarz ifade biçimidir. Ama bu biçim, semantik bir tutarsızlığı da birlikte getirmiştir.

Bu korkuda siyasal etkinin rolü belirleyici değil. Siyasal tavır bir tercih meselesidir. Böyle bir tercih belirleyici alınmamış olabilir. Korku kendine, düşünsel planda güveni olmamaktan geliyordu. Bir zamanlar bu ülkede, kimi şeyleri kürsü doçentlerinden iyi bildiğini sanan ve fena halde yanılsayan sanatçı az değildi. Aslında yapılan kendine güvensizliği ve tembelliği örtmekti. Eğer her birinin baş silah yaptığı gibi geri kalmış, az gelişmiş, gelişmekte olan her neyse bir ülkeysek, ilkipta sistematik bir öğrenimin desdeği edebiyat için kaçınılmaz önkoşuldu. Tam tersine, sistematik öğrenimin küçüksenmişliği, geçmişte yaşanmış yanılsamalardandır.

Bu tarz ifade, tipik bir biçimcilik yaratıyordu. Dil her zaman bir içerik taşır ama bu içerik, dil dışında neyi ifade ediyor. Mesele budur. Bu biçimcilik, şiirsel içerik adına öniçeriğin önemini gözden kaçırdı. Bunun karşıtı bir şey olarak gerçekçilik adına öniçeriği verebilecek tek şey olan somut görünün savsanması (ki adeta klasik rasyonalizm hortlatıldı), yerine dünya görüşü adına kuramsal bilmişlikler konarak bu savsamanın şiirsel içeriği zedelediği de görüldü. İkisi de aynı yere çıktı.

Bu işin temelinde zihinsel etkinlik ile somut görüyü, uygunluk içine sokma kaygısının zayıflığı vardır. İyi şairin bu noktadaki zayıflığı hem kötü şaire alan hazırladı hem de şiirin gelişimini yordu.

Bu işin sonucu şudur: sanatçı kendi bireyini önemsemeyi bilemedi ya da başka sorunlara öncelik vermeyi uygun buldu. Ama bu işin altında özellikle gerçekçiler için, dünya görüşü sorununun estetik çözümüne gitmemiş olmak da vardır. Ötekiler, belki de böyle olsun istemişlerdir. Ensonu, şiirdeki birey, yeterince seçikleşmedi. Hangi yönden yürünmüş olunursa olunsun, estetikteki zihinsel etkinlik, mevcud birey anlayışı üzerinde yorucu bir abluka kurdu.

Burjuva, küçük burjuva, ilerici, gerici vb. gibi saçma kaygılar yüzünden, şairin kendi insanını somut algılayıp onu, ona uygun bir zihinsel etkinliğe vurması gecikti, zedelendi ama bu işin sonuna geldi:

"İçtenlik yaşadığını yazmak demek değildir. Çünkü sonuç, 'toplumsal insan'ı değil, 'tikel insan'ı yazmak olur o zaman... Oysa 'Toplumsal insan' yazılmazsa, şairin kendisi olarak bireyi dışında başkaları yazılmayacak demektir: şair kadınsa erkeği, erkekse kadın; aydınsa işçiyi, işçiyse aydını; köylüyse kentliyi, kentliyse köylüyü yazamıyacak demektir. Sevgilisi gösteride vurulan bir gencin ağzından konuşamaz demektir. Oğulları öldürülen bir ana - babanın ağzından konuşamaz demektir..." (4).

"Ortak söyleyişler, ortak anlam kalıplara, ortak bir poetika yaratmaya yetmez. Çünkü şiirde şiirsellik ögesi salt bir söylem değildir. Şiirselliği yaratan kişisel yetenek ve kültürel birikimdir söz konusu olan. Çağını kavrama, çağlardan bu yana gelmekte olanın gidiş yönünü sezebilme, insanlık durumlarının ipuçlarını yakalama olanağı verir sanatçıya. Bizim bugün sanatçı duyarlılığı dediğimiz şey, pek de bireysel odaklı bir duyarlık değildir.

Kişisel olan tek tek kişilerin bınırıl kültürel yapısıdır. Ya da bir başka söyleyişle, onlara öngörürlük olanağını veren dünya görüşleridir... Ülkenin içinde bulunduğu dönemden duygusal anlamda kendilerine büyük paylar çıkarmıya çalışırken, yaşadıklarının düşünsel nedenleri ve sonuçlarından kendilerini uzakta-bir anlamda- yukarda tutmaya çalışmaktadırlar... Oysa bugün bir de; söyledikleri ve söyliyemedikleriyle açık açık bilimsel görüşün savunusu yapan, acıları bir döneme, bir kuşağa sıkıştırmıyan ve şiirlerini güncelle sınırlamıyan şairler var ki ...ilkeli, ne söylediğini bilen... tarihi ve toplumsal değişimi kavrıyabilen ve duyarlığını hapsetmemekten alabilenler, bugün de, yarın da acılar karşısında ayakta kalabileceklerdir." (5).

"İşlevi olmıyan şiiri, kim, n'eylesin? Yani, şiirin halka ulaşması için, halkın kendisini bulacağı şiirle ona gitmeliyiz. Onun, söylemek isteyip de söyliyemediklerini, yazmak isteyip de yazamadıklarını duygusal ve düşünsel bir bütün halinde yazamadıklarını duygusal ve düşünsel bir bütün halinde en güzel biçimiyle ona sunmak, *şiiri onun kılmak* demektir. Yapacağımız bu olmalıdır öncelikle..."(6).

"Şiirin tanımlanamaz olduğuna yaslanıyarak ipin ucu iyice kaçırılıyor sanırım. Oysa yaşamın tanımlanamaz olduğunu söyleyemeyiz. Bilinci, insanın duygulanımını, edilginlik olarak algılamak niye; Özne kim?" (7).

"Günümüz şiiri, gerçekliğin genel gidişini, yani hayatın güncel sürecinin dayattığı gerçekliği yakalıyamaz duruma düşmüştür. Neden? Çünkü verilmiş dil bugünün gerçekliğini dışlaştırmıya elverişli değil.

Dünün, geçmiş dönemin gerçekliğini taşımaktadır. Bugünün gerçekliği, bugünün insanının dili ve söylemiyle şiire taşınabilir." (8).

"Sanatın kurmaca olduğu savının ancak bir açıklama öğesi, analizi basitleştiren bir soyutlama olarak önem taşıyabileceği en çok şiirden belli. Şiir, somut hayatla sımsıkı özdeşleşen bir tür... Şiir, soyut, ve genel bir tür değil, Belirli bir yaşama tarzının neredeyse dolaysız dili... bir zamanlar yapılmış olduğu gibi ilericilik- gericilik bağlamı içinde değil, daha karmaşık, daha sarmal bu olgu olarak ele almak, kavramak zorundayız." (9).

"Bize yapısı yerine bütün'ün görkemini amaçlıyor. Gürpınar (Melisa). Denebilir ki, son yıllarda gündeminde bulunan bir anlayışı uygulama cesaretini gösteriyor. ...Olay örgüsünü parçalıyarak düşünsel ve imgesel olana yöneliyor." (10).

"Günümüzde şiir yazanlar, kendilerine kaynaklık edecek edecek kültürel olanakların ayırdına vararak bunları doğru bir bilinç ile özümliyebilmişler midir?..... Kullanılacak malzeme mi şaire egemen oluyor yoksa şair mi kullanacağı malzemeye egemen olmalıdır?"(11).

Şair artık şiirin meselelerini kendisi konuşup çözümlemeyi tercih ediyor. Bilinen eleştirmen tipi zor durumda kalmıştır. Şair, istendiği gibi kesilip biçilmesine yol vermiyor. Bu şürin gerektiği gibi söze dökülmemesinin ciddi nedeni budur. Şairin yeni tutumunun bir işlevi de denemenin kendi kimliğini bulmaya zorlanmasıdır. Deneme, gerek bilimsel vargılarla gerekse hayatsal yatkınlıklarla bireyler arasındaki alış verişi kurmayı üstlenen yazı türüdür. Az boz iş değildir. Bilim keyfini çıkarmak da değildir. Çok kere, deneme adı altında yapılan, fıkra yazarlığı olmuştur. Nitekim fıkra da denemeye karışmak istemiştir. Edebiyatta deneme, kendi kimliğinin altını çizdikçe bir yandan bilimsel yazın'ın, bir yandan gerçekildeki hayatsal verilerin kendileri edebiyattan seçikleşmekte ve edebiyat, iş ve dış olanaklarının kapsamını ve boyutlarını daha iyi görerek güçlenmektedir.

Çok iyi bir şey olarak, şairlerin gerek terimlere sokuluşlarında gerek sorunları kavrayışlarında farklılıklar gösterıneleridir. Apriori bir çıkış söz konusu olmadığına göre ve deneysel yöntem içerilerek ilerlendiğine göre bundan olağan bir şey olamazdı. Seçinç verici nokta, kaygıda ve yöntemde görülen yaklaşım birliğidir. Şairler terimleri ve sorunları türlü yönden yoklıyarak yollarını açmıya çalışıyorlar. Yaratıcı, yapıcı bir tartışma tabanı doğmaktadır.

Gül her bahçedeaçar. Ama hangi bahçede: bahçeyi şiirde vermenin gereği vardır. Aksi halde söz havada kalır. Bu hesabı şiir, kendi şairinsiz verebilmelidir. Yoksa şiir, karşılığını rastlantıya bağlıyan bir kurama dönüşür:"Düzenleme sanatı bir kuramlaştırma sanatına dönüşür. Artık bulunduğu yerde değildir." (12).

Şiir ne kadar kısa, ne kadar uzun olursa olsun, örgü, şiirin nitel tabanına değgindir ve kurgu'nun uygun düşen her hangi bir açınımı olmaz, tam tersine, örgü nitel tabanın kurgusunu verir. Şiirin semantiğini örgü sağlar. Bu örgü, şiirin kendi dışına olan göndermesini üstlenmelidir. Gönderme şiirin içine ise bu, pratikte mümkün değildir ve şiirin kendi dışı ile ilişkisi zedelenir. Yani okumadaki gerçekleşmesi zedelenir. Gönderme şaire olur. Bir kere daha. "Düzenleme sanatı, bir kuramlaştırma sanatına dönüşür. Artık bulunduğu yerde değildir." Meseleyi bu açıdan görünce şiirsel içerik ve öniçerik farkı da aydınlanır. Öniçerik derken, şairi yazmakta olduğu şiire gönderen her hangi bir anlamı amaçlıyorum. Şiirsel içerik derken, şiirde söz olarak gerçekleşmiş anlamı, yani sözel'i amaçlıyorum. Demek ki nitel taban şiir dediğimiz şeyin anlam bütünlüğünü ifade ediyor. Bu bir fikir ya da bir duygu değil bir süreç olmalıdır. Ve bugün yazılan şiirde, şairin dünyayı bütüncül kavrayışını ifade edişinden bir parçadır. Bu, parçanın kendi özgül bütünlüğünü zedelemediği gibi şairi şiirleri arasında bir aritmetik ya da geometrik bir limite zorlamaz.

Bütünselliğin içerdiği türle anlam birimleri, duygulanım ya da düşünüler arasındaki ilintiler, bir içleme indirgenişe değil, şiirin şiir dışı ile ilişkisini de üstlenen bir şiir bütünselliğine koşulmuştur. İlintilerdeki gönderme örgüyedir. Burada dil, hiç bir zaman tek boyutlu değil. Bunun farkına vararak, boyutluluğu tam olarak gerçekleştirmek gerekiyor. Bunun için de, insan'ın yaşantısındaki boyutları algılama gereksinimi var.

Eda'nın insan sürekliliğine yaptığı gönderme, dünyanın bütüncül bir kavranışına dayanmıyorsa, o şairin şiiri semantik tutarlık göstermez. İşte bu tarz şair, kendisini şiire yalnızca şair olarak sokmak zorunda kalır. Ama bu nesne olarak değilde, yalnızca şair olarak kendini şiire sokma biçimi, parçalılıklar olarak kalmaktan kurtulamaz. Çünkü şair kendisini de bütüncül kavramamıştır. Zira bireyin kendisini bütüncül kavrayışı, kendi dışını bütüncül kavrayışı yoluyla olur. Aksi halde geriye salt bir istem kalır. İnsan kendi kendine kaldığı zaman, son çözümde istemdir.

İstem, canlının etkinlik yeteneğinden kaynaklanır, Etkinliğin istem biçiminde ortaya çıkışı, etkinliğin bilince çıkmasına bağlıdır. Yetkin biçimi, bilincin süreklilik alması ve bilincin bizzat kendi kendinin farkına varmasıyladır. Dar anlamda istem dediğimiz, bu farkına varışın, kendi etkinliğini değerlendirişidir. Ve insan, bu aşamada hayvandan farklılaşıyor. Kendinden yönetim bütün eşyada var: yasa dediğimiz budur. Ama yasanın denetime alınması eğilimi yalnız hayvanda var: burada yasa ve özne'lik seçikleşiyor. İnsan bu seçikliğin kesintisizlik, süreklilik almış biçimidir. Sürekliliği sağlıyan bilinç, kendi kendinin farkına varışını, içinde bulunduğu çerçeveden koparırsa "ben" egemen olur. Oysa bu bilinç, bu çerçeve faaliyetinin işidir. Ve "ben", bundan koparsa, kendine bir çerçeve tasarlamaya başlar. Yanılsamaya düşer.

Pratikteki durum ilginçtir:"Adamne olduğunu bilmiyor, onu psişik kuşatımla yanıma almalı, yedeğime çekmeliyim" gibi bir düşünceyi, *ben* temele alır. Bu düşünceyi Kendisi için bir güvenlik bilir. Bu insan üstünde insanın egemenliğine açılan şeydir ve bunun içinde maddi kuşatımı da yedeğe almak gerekir. Pragmatizm buradan kaynaklanmaktadır ve *doğanın istemi yoktur ve ben onu kendi istemime alabilirim*, der. Yasa ve istem örtüşmüş olarak hesaplanır. Burada yasanın denetime alınışı mutlaklaştırılmıştır ve bu *ben*'in mutlaklaştırılması yoluyla olmuştur. Altuserciliğin altında yatan sinsilikte budur. Pratikte insan eşyaya teslim edilmiştir ve tarih yedeğe alınmak istenmektedir. "Tarihin öznesi yoktur" sözü, bu sözü söyliyenin tarihe mutlak egemen olma arzusunu içerir. Bunun yıkıp geçen gerçek şudur: tarihsel güçler kendi istem kaynaklarını farkedip bunu yetkinleştirmedikçe geçerlikleri, sadece eşyanın yasal eğilimi olarak kalır. Oysa bu eğilimi denetim altına alma yeteneğini kazanmak gerekir. Bu denetim yeteneği, tarih öznesinden gelen öznelliğin, nesnel olanı sınırlandırma biçimini kavramaktan başka bir şey değildir. Sınıf bilinci budur. Bu yetenek, yasayla ilişkili süreçlerin kavranması ölçüsünde yeğindir.

Şair, elden geldiğince, böyle bir yerden hareket etmiyorsa, en önemlisi, böyle bir çıkış noktası seçmemişse, kendisini şair adı altında kendi bireyinden yalıtır ve şiire uzatır. Bu salt bir kavram olduğu için, pratikte şair, bireyi adına *ben*'ini şiire sokar. Ama ben, bir çerçeve istemekten vazgeçemez. Edinilmiş hazır kuramsallıklara buradan sürüklenir ve bunlar kendisinde egemen olduğu ölçüde, kendi gerçekil konumunu ifade etme olanaklarından uzaklaşır.

Tahir Abacı'nın, "soy yenilikçi şiir" adını verdiği biçim (13), burada duran, gerek şairin gerekse şiirin kendi dışıyla ilişkisini bir bütünlüğe çıkarma çabası göstermiyen şiirdir ve bizim şiirimizde geniş ve önemli bir yeri vardır. Tek seçenek değildir ve A. Kadir kuşağı tarafından bir seçenek oluşturulmuştur. Bugün yazılan şiir, bu seçenek üzerine çıkıyor ve kolayca görülebilir ki, *benmerkezci* sanat, bugün, buna karşı öteki seçeneği bir vülgerliğe götürme girişimdedir. Şiirin hızını yavaşlatına ve geriletme işindedir.

Bütün bu nedenlerden ötürü, uygunluk terimi ile karşıladığımız olgu, son derece önemlidir. Uygunluk terimiyle karşılanan olgunun edimsel karşılığı teori - pratik birliğidir. Bu yüzden şiir diye önümüzde duran her hangi bir şey iki yanlı bağlanmıştır. O, gerçekleşmemiş bir faliyet olarak kuramı içermek zorundadır. Bu kuram bizim şiirsel algımız ve öniçerik tercihlerimizdir. Ama ayni zamanda o, yazınsal olma nedeniyle bir kuramdır ve bizi göndermekte olduğu yere ait bir pratiği, bir faaliyet biçimini içermek zorundadır.

Öniçerik ve şiirsel içerik arasındaki ilişki, bu noktada, estetik bir çözüm olanağıdır. *Neyi* söyliyeceğim ve *nasıl söyliyeceğim*. *Ama dikkat etmelisin*, neyi *söylemeyi amaçlamış olursan ol*, nasıl'a bulduğun yanıt, ondan ayrı bir semantiktir. Bunun farkına varmak zorundasın. Bütün mesele, bu iki ayrı semantik arasındaki, başka deyimle *ne* ve *nasıl* arasındaki nitel ilişkidedir. *Söylenilmesi istenen şeye önem vermek, onun uygun söyleyişi bulmak demektir*. Söylenmek istenen şeyin yerine, ona yaklaşık olgular ya da kavramlar aracılığı ile ya da söz konusu şiirin dışındaki bir alandan seçilmiş sözcükler aracılığıyla, söylenmek istenenden ayrı bir şey öne sürmek yanlış, geçersiz bir işlemdir. Kesinlikle bilinmelidir ki *karga uçuyor* ve gene arkasından *karga uçuyor* iki ayrı semantiktir. (14). Ama bu "Mehmet kasap, Kasap Mehmet" meselesi değildir. Nitel ilişkiyi, yalnız ve yalnız örgü belirler. Öniçeriğe tutsaklanan şair, buna dikkat etmez. Bu dikkat etmeyiş, söylemek istediğine önem verdiğinden değil, önem vermediğindendir. O kendini bir yerde kanıtlamak istiyordur, o kadar. Hem de şiir yazmış olacak. Bu yüzden "yaşadığı çamuru kanıyla karmak" "parti pezubehtleri bağlamak" vb. şeyler Ona yeter. Ama ne süreç kalmıştır ne insan ne de hayat. Kendi adlarına her hangi bir şey söylemek isterler o kadar. O yüzden hem öniçeriği hem de söylenmişi zedeler mahvederler. Öniçeriği kötüye kullanan ve söyleyişi kötüye kullananlar ayni tiptir. Bunlarda söyleyişe baktığımız zaman, söyleyişin yapay bir dilsellik olduğu görülür. Ana ıraları budur. Öniçeriği kötüye kullananlar ya da kullanamıyanlar, bir şey hakkında her hangi bir şey söylemiye bakarlar. Ötekiler de dünya ve insan hakkında her hangi bir şey söylemiye bakarlar. Ama hiç biri ne o şeyle ne de dünya ve insanla uygunluğa girmiş bir söylenmişi amaçlamıya dikkatli değildirler.

Oysa şairin kendi duygulanım ve düşünülerini tasarlanmış bir insana yüklemesi de bir durumdur ama, gerçekten yaşıyan bir insan'daki duygulanım ve düşünceleri arayıp söylemesi daha başka bir durumdur. Bu değişik iki durum, değişik iki imaj kaynağı verir. Biz, sıradan dedikleri insanla konuşurken, onun ufkunun dar ve niyetlerinin kötü olduğunu görebiliriz. Ama bunun altında yatan özlemleri aydınlıktır. Yaşamak istiyor. Evini, çocuklarını yaşatmak istiyor. Bu ise koşullar meselesidir. İnançları, kişisel eğilim leri var. Kuşların ve nehirlerin herkes gibi farkındadır. Herkes gibi insanları ve eşyayı sever. Bunları gerçekleştirmek için eylerken, kendisinde kötü niyetler ortaya çıkıyor. Adam öldürüyor, yalan söylüyor, hırsızlık ediyor. Kesin çıkarcı ve sözcüğün fena anlamıyla bireyci olabiliyor. Çabucak bencilleşebiliyor. Koşulları iyi hazırlanmış deneylerde, bunların onunla zorun-

lu bağı olmadığının, tersi eğilimlerede yatkın olduğunun görülmesi her zaman olasıdır. Bu kötü eğilimlerin, bu adamda, aydınlık özlemlerin gerçekleştirilmesi uğruna doğmasını, ancak gerçekleştirme koşullarıyla açıklıyabiliriz. Bu iki ucu kavramadan, o adamı kavrıyamayız. Bu kavrayış ise, bizi, o adamın toplumsal varlık olarak analizine götürür.

Bu adamla her hangi bir ilişkiye girdiğimiz zaman, örneğin koyun satarken, işten çıkarılışını konuşurken, kızını isterken ya da ona kendi bildiğimiz dünyayı anlatırken ya da ondan, bildiği dünyayı dinlerken bizim karşımıza dar ufuk ve kötü niyetleri ile çıkar. Onun karşısında bizim daha geniş ufuklu ve daha iyi niyetli olduğumuzu gösteren hiç bir kanıtı öne süremeyiz. Böyle bir şey, çok çok, bizim kendimize karşı olan beğenimizdir. Ama biz, ondan daha elverişli durumda isek, bu ancak, bulunduğumuz konumun ufkunun, onun konumunun ufkundan daha geniş olmasından gelebilir. Neden, bizim kendi kişisel ufkumuz değildir. Çünkü durum, konumumuzdan gelen ufku özümlediğimizi, her zaman göstermemekdedir. Bu, kuramda öyledir. Pratikte daha çok tersi doğrudur.

Biz bu genişliği, bir kullanım olanağı olarak farketmişizdir. O adamın toplumsal varlığı ile bağlaşık düşmeden, ufuk genişliğinin anlamını ve asıl yararını farkedemeyiz. Eğilimlerimizi ve niyetlerimizi onunkilerle ayni sürece sürmeden, özlemler arasındaki ilişkiyi göremeyiz. Çünkü, konumlar arası bağlaşıklığın getirdiği kavrayışa ulaşamayız. Dostoyevsky, "soyut bir insan sevgisini bizim kendimize olan sevgimizdir" diyor. İnsanı kavrayışımızda bu şansımız dahi yoktur. İnsanı soyut kavrayışımız, kendimizi kavramayışımızdır. Ötekinin toplumsal varlığı ile bağlaşık düşmeden, kendi toplumsal varlığımızı da kavrıyamayız. Ve toplumsal varlığın ufkuna yükselemeyiz. Ancak böyle bir bağlaşıklığa girebilmişsek, bu ayni zamandaa, bizim kendi toplumsal varlığımızı da farketmemiz demektir. Dış dünyanın anlamını kavramak yalnızca budur. Bu yoksa o adamla ayni dar ufuk ve ayni kötü niyetlerle donatılmış olarak biz, bizim onu kullanabilecek bir yerde durduğumuzu görmekten başka şeye ulaşamayız. İşte bu, tarihin kullanımıdır. Bu da bir toplumsal ilişkidir ve bugün mevcud sınıf ilişkilerini temelinde yatar.

Bu kullanma eğilimi, egemenlik bilincini yaratan şeydir. Birey olarak burada ortaya çıkıyoruz. Ama bireyimizin ne konumu ne de gerçekleşme olanaklarını, o adamdan daha geniş bir ufuk içinde algılamış olmuyoruz.

Çünkü, burada yalnız uygunsuzluklardayızdır. Başkalarıyla uygunluklarımızı kavramamışızdır. Uygunlukları sadece, kendimizi gerçekleştirme gereçleri olarak kavramışızdır Böylece, insanoğlu birbirine girer. Bu girişte, aydınlık özlemler, bu dar ufkun içinde kullanılır. Aydınlık özlemler varlıklarını, yalnızca kendimiz için korumaktadırlar. Ama başkaları için de varolduklarını söyleriz. Bu tarz soyutlama ve genelleme, tasarımsal olarak nesneleşmiş bir insan idol'ü gerektirir. Çünkü şair, kendi bireyini de yadsıyor gibidir ama yanılsamadadır. Asıl bireyi şairi yadsımaktadır.

Bunu kırmak istiyorsak, kendi bireyimizin konumunu ve gerçekleşme olanaklarını, şairin konumu ve gerçekleşmesinden önce analiz etmek zorundayız. Bu bizi, kaçınılmaz olarak, başkalarına bağlar ve *herkes için olan*'ı açığa çıkarır. Artık bu, *toplumsal varlık olgusu*'nun ta kendisidir. Burada soyutlama ve genelleme, yaşıyan bir insanın kavranmışlığına ilgindir. Bir idol'ün değil.

Gerçi bu karşıt durumların her ikisinde de şair kendinden çıkmaz. Nedir ki birinci durumda, kendini evrenselleştirerek gerçekleşme amacındadır. Orda salt *ben*'i vardır. Bu da bir nitelik verir ama yaşanırda karşılıksız bir nitelik verir. İkinci durumda şair, kendi dışında mevcud bir evrensellikte kendini tartmakta, aramakta, gerçekleşmesini yoklamaktadır. Bu evrenselliğin hareket biçiminde bir ögeye dönüşebilmek için çalışır. Bu ise, yaşanırda karşılığı olan bir nitelik verir. Çünkü bu evrensellik, olgusal işleyişin kendi bütünlüğü yoluyla bize yaşattığı bir genişliktir. Ancak burada, şairin bireyi, şairin şairliğine bir alt yapı sağlar. Birinci durumda ise, şairin bireyi, şairin şairliğini kendisine bir alt yapı olarak alına eğilimindedir. Sanılageldiği gibi ya da özlenegeldiği gibi, dünyanın anlamının yüceliğini sanatta gerçekleştirinemektedir. Tam tersine, sanatı kendi bireyinin gerçekleşmesinde tutsaklamaktadır. Egemenlik olgusu, her biçimi ile her zaman tanınabilir ve ifade edilebilir bir şeydir. İdealizm gibi.

Örneğin bir ağıt her türlü duruma uygulanamamalıdır. Böyle bir içeriksel evrensellik yanılsamadır. Kim için, kimler için, neresi için söylenmişse o plandaki olgular için geçerli olmalıdır. Olgusal evrenselliğin öznesi kadar, yazınsal evrenselliğin öznesi de tikel'dir. Özne-de tümel olmaz. *Toplumsal insan*da, kendini kuşatan gerçekliğin ve hareketin karşısında tikel'dir. Evrensellik tümel anlamında alınmamalıdır. Evrensel tümel düşünüldüğü zaman, bu artık, sentakstır. İçerik söz konusu değildir. Böyle alan şair (Ali Cengizkan'ın, kuramda, toplumsal insan'ı tikel'in karşısına koyması durumunu sarsmıyor. Çünkü şiirinde geliştirdiği biçim, doğru biçimdir. Mesele terimin iyi tartılmamış olmasıdır), içerik boşluğunu kendi *ben*'i iyi doldurur (Nitekim Cengizkan, yukarı alınan düşüncelerinde asıl bu yanılsamaya karşıdır). Bu, *tekil* bir olgudur. Şair dünyayı yaratıyor gibidir. Oysa toplumsal insanın konuşulması, onun gerçek kimliğini veren tikel özne'liği ile olasıdır. Böyle alınınca, kendi bireyini toplumsal faaliyette yoğuran şair, her konumda insana ve perspektife sahiptir. Şair dünyayı yaratmaz, dünya şairi yaratır. ●

İnfaz Sözleri

I.

Büyük konuşarak başlıyorum asılmaya
Bu deniz sustukça kendini azaltıyor derdemez
Körlüğün olağan asaları yürüyor kaldırımlara
Sonra kör kalmak kurtarıcı haylazlığı uslandırıyor.

Nasıl anlatabilirim bunu, kimse inanmaz bana
Konuşsam güç geçilen çarşılarda kamburum yadsınırdı
Vahşet uğursuz bulutlarıyla yüklenirdi sırtıma
Çocuklarını sakınırdı anneler geçtiğim sokaklardan.

Oysa ancak kalbimi kundaklardı ellerim tutuştukça
Yalnızca beynimi dağıtırdı kurulmuş bomba saatleri
Hiçbiri bağışlamaz beni akrep de yelkovan da.

II.

Sesimi tekinsiz bulan köylerden uzaktayım
Cinli avuçlarından ürktüm, iğrendim. Onlar da
Varsayımsız kitaplardan okuyor yaklaşık ölümleri
Irmaklarıyla tıkasam boğazımı, boğmaz diyorum
Omuzlarından eriyen tülden kanatları akıyor meleklerin.

Köyleri geçin, beni çıplak kentler de bağışlamaz
Soyunmak uyruksuz gemilere yelken sağlıyor
Soyanlar boşluğa boşluğa sürüyor büyüdükçe
Beni küflenmiş örtülerle giyindirip küçültenler soyamaz.

III.

Beni kentler de bağışlamaz diyorum. Kudüs'de
Orda eski bir haydut masalı, Fırat ve Nil arası
Göçüm, Filistinsiz bir düşün kanlanmış defterinde.

Beni kentler de bağışlamaz diyorsam Mekke'de
Lanetli ölüler çölünde gömülen gençliğimden bilirim.

Yıldırımlar akşamında düşürülsem donmuş mermere
İstanbul yargılar beni Vatikan'sa yaktığım.

IV.

Göze batan bir duruşum var mezbaha önlerinde
Tacirler, kanımı kollayan tedirgin kedi
Kalpağı yana düşmüş bir asker gibi girmesem surlarından
Saçları süpürgeye dönüşen çalı, annem de bağışlamaz.

V.

Ya sen, çözülmeyen yüzüme tutulan ayna
Ya sen, gölgeme hüzün veren yalnızlığım
Seni binlerce kez binlerce köprülerden denizlere fırlattım

Seni güz sunaklarında nedensiz adamıştım, unutma

Sıra sende, sıra sende kanımın deli gömleği
Nasılsa ahşap bir otelin son gecesindeyim
Soyunacak kadar büyü, gel bağışlama....

Adnan Satıcı

ŞİİR ve YAŞAM

Hasretin den...

Ali Cengizkan

● ("Yani yaşamı avcumuza almaktır şiir; onun için de, ideolojiktir." demiştin başta, sonra da bu konuya bir daha değinmedin., dedi bay D.

Amma da yaptın., dedi küçük A. O sözü ilk kez 1979'da söylemiştim ve şimdiye dek her söylediğim o bağlamda ele alınmalıdır. Hem istersen bu kez de uzamla, varoluşun fiziksel boyutlarıyla şiir ilişkisine, yine bu bakış açısından kuşkusuz, bakayım ve haklı olup olmadığımı gör.

Hadi öyleyse, dedi bay D. Sonra da, Ben de senin en çok bu çocuksu karşıçıkışlarına bayılıyorum galiba., diye düşündü.)

● "İdeoloji, bireylerin gerçek varoluşu koşullarıyla hayali ilişkilerinin bir tasarımıdır.... İnsanlar ideolojide gerçek varoluş koşullarını, gerçek dünyalarını *kendilerine temsil etmezler*; orada onlara temsil edilen, kendilerinin bu varoluş koşullarına karşı ilişkileridir. Gerçek dünyanın ideolojik, yani hayali olarak her tasarlanmasının merkezinde bu ilişki yer alır. Gerçek dünyanın ideolojik olarak doğurduğu hayali çarpıtmayı açıklaması gereken *neden* bu ilişki içinde yer alır. "Bay L.A. bunları söylüyor ve sürdürüyor: "İdeolojinin varoluşu maddidir... Elbette, ideolojinin bir aygıtta ve onun pratiklerindeki bu maddi varoluşu bir tüfek ya da bir kaldırım taşının maddi varoluşuyla aynı kipliğe sahip değildir."

Öyleyse bu maddi varoluş nasıldır? Şiir de, savımıza göre ideolojik olduğuna göre, maddi olarak varolur. Öncelikle şu söylenmeli: Burada şiirin maddiliği, yalnızca bir *söz* olarak maddiliğine indirgenemez ve fakat onun maddiliği, bu *söz olarak maddiliği de* içinde barındırır. Söz olarak şiir ile şiirin içsel ilişkileri, o şiiri yazan ve okuyanla olan dışsal ilişkileri bir bütün olarak ele alındığında, işte ancak o zaman, o şiirin ideolojik olarak açımlanması ve değerlendirilmesi gerçekleştirilebilir. Türk şiirindeki bugünkü yeri ve şiirinin nicelik olarak az olması nedeniyle bir örnek çalışma için Ahmed Arif şiirini ele alabiliriz.

Genelde Ahmed Arif şiirlerinin öznesi, özelde bu şiiri söyleyen kişi, nerededir? Şair, tekmil ufukların kışladığını, dört yön, onaltı rüzgar, yedi iklim ve beş kıtanın kar altında olduğunu söyleyebilecek bir konumdadır. Evrensel düzlemden ulusal sınırlara iner sonra, sonra kentsel düzleme, sonra bazı mahalleler belirir, ve bir sokakta, sokaktaki evlerden birinin camlı bahçesinde, bahçedeki saksılardan birindeki çiçekte biter şiir: Her aşamada, diğer aşamalara örnek olarak gönderme yapılır. Ancak şiiri söyleyen kişi, her zaman ayni yerdedir, aynı konumdadır. Bu konumu belirleyen, onun, diğer konumlara yaptığı göndermelerin niteliğidir. Karanfil Sokağındaki saksıda yetişenin kökünün Altındağ'da, İncesu'da olduğunu söyleyen şairdir. Bu yerlemsel tanım, Altındağ'daki yaşamın ve Karanfil Sokaktaki yaşamın yerlemsel tanımlarının üzerine kurulan bir üst-tanımdır. Altındağ'da ve Karanfil Sokaktaki yaşamların yerlemsel tanımları, ayrı ayrı, şairin ideolojisinin birer sonucudurlar. Ancak, her ikisini de birleştiren üst - tanım, hem şairin parçacıl ideolojik göndermelerini eklemlendirmekte, hem yine onun ideolojisini maddileştirmekte, hem de, bir sonuç olarak, çarpıcı ve yoğun bir *şiirin üretilmesine* yolaçmaktadır.

Ayrıntıya inilirse şunlar da görülür: Şiirdeki hemen bütün sözcüklerin yerlemsel bir göndermeleri vardır: Baştaki dörtlük bütünüyle, 'vatana' ilişkin sözcükler (ray, asfalt, sarp yol, âsi Fırat, çeltikler vb.), Ankara, dumanlı hava, Hatip Çay, bulvarlar, camlı bahçe, vb. Üçüncü ve dördüncü bölümlerde, bu ortamlardaki insanlar betimlenirken bile ortamlara ilişkin yerlemsel özelliklerden yola çıkılarak insanların konumları da ustaca verilmektedir. El ayak buz kesmiş, yürek cehennem, dağlara çekilmiş, Garcia-Lorca'nın mezarı, Pierre-Curie'nin gözbebekleri, gibi. Ve yüklemin yerine getirdiği işlev de yine bu ortamların ve insanların yerlemsel tanımlarıyla şairin yerlemsel tanımı ve konumu arasındaki ilişkiyi vurgulamaktadır. *Kar altında oluş* imgesi, bu imgeyi üreterek kullanan şairle, kar altında olan şeyler arasındaki ilişkiyi kurmakta, her ikisinin konumlarını da seçikleştirmektedir. Bütün bunlardan ortaya çıkan, kurgusu sağlam, içten, estetik açıdan 'güzel' bir şiirdir. Çünkü ideolojik bir sağlamlık, içtenlik, güzellik sözkonusudur.

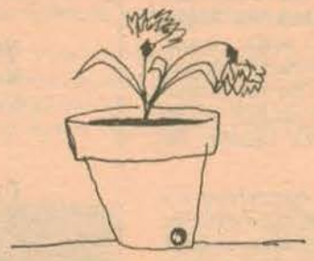
Peki, Ahmed Arif'in her imgesi yerlemsel bir tanım getirmez mi hem şair olarak kendisi, hem de şiirinin konusu olarak başkaları hakkında. Getirir:

> Haberin var mı taş duvar?
> Zulamdaki mahzun resim
> Haberin var mı?
> Gayri, iki korku çiçeğidir gözleri,
> İki mavi, kocaman korku çiçeği,
> Açar, derin kuyularda.
>
> Yokluğun, Cehennemin öbür adıdır
> Üşüyorum, kapama gözlerini...
>
> Seni, baharmışın gibi düşünüyorum,
> Seni, Diyarbekir gibi,
> Nelere, nelere baskın gelmez ki
> Seni düşünmenin tadı...
>
> Bir ufka vardık ki artık
> Yalnız değiliz sevgilim.
>
> Şafakları ben balığa çıkarım
> Akan akmayan sularda.
>
> Çukurovam,
> Kundağımız, kefen bezimiz.
> Kanı esmer, yüzü ak.
>
> Gün açar,
> Karını verir yağmurlu toprak,
> İncesu deresi merhaba.
> Saçakta serçeler daha çılgındır,
> Bulutlarda kartal,
> Daha çalımlı.

"Uzam varoluşsaldır" diyor bay M-P. Dünya hakkındaki bilişimizin ve bunun dönüştüğü bilginin, nesneler arasındaki ilintiyi belirten yerlemsel ilişkileri kurarak geliştiğini ise bay J.P.'den biliyoruz. Yetişkin insanda ansal imgeleyim de yerlemsel ilişkilerin kurulmasına dayanmaktadır. Bütün bunlar, bir açıdan, sunu da söylemektir: Şiirde her imgenin, hatta giderek her sözün, dışarda bir *nesnel karşılığı* vardır ve olmalıdır. Bu olmayınca, şiir ideolojik oluşunu tam olarak gerçekleştirememiş sayılmalıdır. Ve kuşkusuz ki bu *nesnel karşılık*, Ece Ayhan'ın sözünü ettiği nesnel karşılıktan oldukça farklıdır. Çünkü bu *nesnel karşılık* devingen, şairle eşzamanlı olarak yaşamın içinde olan, Ece Ayhan'daki gibi çoğunlukla bir ansal süreç, ansal imge ya da kitabı-normatif bilgi olmayan, onlara denk düşmesi süreklilik taşımayan bir *nesnel karşılıktır*.

● (Ne dersin, şiir ve uzam ilişkisine ideolojik açıdan bir açıklık getirebildim mi?, diye sordu küçük A.

Hasretinden, dedi bay D., hasretinden...)



KARANFİL SOKAĞI
Tekmil ufuklar kışladı
Dört yön, onaltı rüzgar
Ve yedi iklim beş kıta
Kar altındadır.

Kavuşmak ilmindeyiz bütün fasıllar
Ray, asfalt, şose, makadam
Benim sarp yolum, patikam
Toros, Anti-toros ve âsi Fırat
Tütün pamuk buğday ovaları, çeltikler
Vatanım boylu boyunca kar altındadır.

Dovüşenler de var bu havalarda
El, ayak buz kesmiş yürek cehennem
Ümit, öfkeli ve mahzun
Ümit, sabına kadar namuslu
Dağlara çekilmiş kar altındadır.

Şarkılar bilirim çığ tutmuş
Resimler, heykeller, destanlar
Usta ellerin yapısı
Kolsuz, yarı çıplak Venüs
Trans-nonain sokağı
Garcia-Lorca'nın mezarı
Ve gözbebekleri Pierre-Curie'nin
Kar altındadır.

Duvarları katı sabır taşından
Kar altındadır varoşlar,
Hasretim nazlıdır Ankara.
Dumanlı havayı kurt sevsin
Asfalttan yürüsün Aralık,
Sevmem, netameli aydır,
Bir başka ama bilemem
Bir kaçıncı bahara kalmıştır vuslat
Kalbim, bu zulümlü sevda, kar altındadır.

Gecekondularda hava bulanık, puslu
Altındağ gökleri kümülüslü
Ekmeğe aşka ve ömre
Küfeleriyle hükmeden
Ciğerleri küçük, elleri büyük,
Nefesleri yetmez avuçlarına
-İlkokul çağında hepsi-
Kenar çocukları kar altındadır.

Hatip Çay'ın öte yüzü ılıman
Bulvarlar çakırkeyf Yenişehir'de
Karanfil Sokağında gün açmış
Hikmetinden sual olunmaz değil
"Mucip sebebin" bilirim
Ve "kafi delil" ortada...
Karanfil Sokağında bir camlı bahçe
Camlı bahçe içre bir çini saksı
Bir dal süzülür mavide
Al-al biryangın şarkısı,
Bakmayın saksıda boyverdiğine
Kökü Altındağ'da İncesu'dadır.

fotograflar görüşler

Ansel Adams

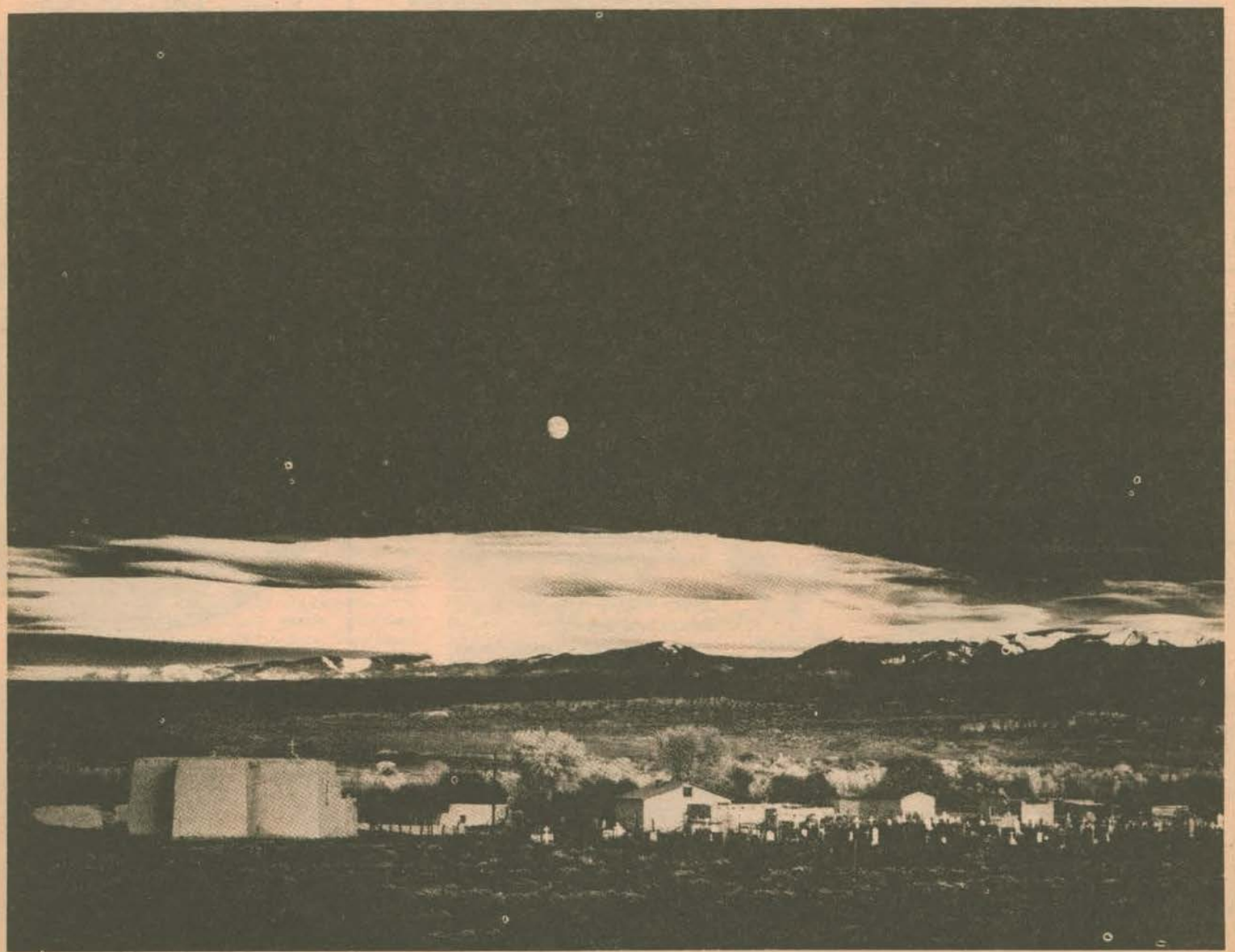
Fotoğrafçılık mucizevi anlar sanatıdır. Ne tür fotograf çekilmek istendiğine bağlı anlatım, kompozisyon, jest veya ışığın anları. Farkına varıldığında yokolmaya başlayan şeyi yakalayıp zaptetmek zorunda olan bir sanattır fotograf. Adams, fotografın bütün türlerinde manzaranın en büyük sınav olduğuna inanır. Fotografçı bu türde toprak, gök ve bulutun oluşturduğu o talihli birleşimi yakalamak zorundadır. Onları ne birleştirip istediği biçimde dizebilir, ne de kendi görüş noktasını hareket ettirmesi ona fazla yarar sağlar. Yakındaki nesnelerin fotografını çekerken fotograf makinesini birkaç santimetre hareket ettirmekle büyük değişiklikler sağlıyabilir ama, manzara fotografı çekerken yüzlerce metre hareket etse bile sağladığı değişiklik azınsanacak kadar küçüktür. Üstelik pus, düşük renk doygunluğu, ölçek sorunları da vardır. Fotograf makinesi kağıdın küçük yüzeyinde manzaranın tam varlığını ifade etmelidir. Ve en son olarak, ışığın en açık ve düzgün olduğu anın da yakalanması ve bu an geçmeden onun filme aktarılması da gereklidir. Canlılığı ile yücelen ışığın ortaya çıkardığı manzaranın yakalanması için fotografçı eğitilmiş duyarlılığını, doldurulmuş ve kurulmuş bir silah gibi yanında taşımalıdır. Aynı zamanda sezdirmeden avına yaklaşan ve bekleyebilen bir avcının sabrına da sahip olmalıdır.

Adams'ın en çok tanınan görüntülerinden birini anımsayalım. Adams, bir gün akşamın alacakaranlığında otomobiliyle Santa Fe'ye dönerken yanından geçtiği kasabaya dönerek bakar. Güneş batmıştır ama kiliseyi ve kasabanın ahşap evlerini, mezarlıktaki beyaz haçları aydınlatan hafif bir ışık vardır. Doğuda karlarla örtülü Sangre de Cristo silsilesi üzerinde ay parıldamakta, dağlarla ay arasından, batmış olan güneş ışınlarının aydınlattığı bir stratus bulutu geçmektedir. Gökyüzü, bulut, dağlar, aluvyonlu bayır, derin dere yatağı, kasaba, ön plandaki kokulu çalılar düzlüğü, parlak, gri ve karanlık kümeler halinde soldan sağa doğru yayılmaktadır. Artık hemen hemen karanlık da basmıştır.

Adams, durmak, arabadan fırlamak, sehpayı ve fotograf makinesini hazırlamak, ışık değerini saptamak, deklanşör ve objektifi ayarlamak, net ayarı yapmak ve fotografı çekmek için sadece altmış saniyesi olduğunu hesaplar. Filmi makineden çıkarttığı anda da ışık yok olur. Fakat film üzerinde yakaladığı 'Ayın Doğuşu' adını verdiği fotografı karanlık değildir. Bu fotografta Adams'ın pek çok büyük yapıtını belirleyen 'ışık hayali' vardır.Bu, mezarlıktaki haçları aydınlatan değil, o haçların sanki kendiliklerinden yaydığı (pek çok pirist'in şikayetçi olacağı) hayaletimsi aydınlıktır. Karanlık odanın sihirbazı orada işe karışmıştır. Çünkü bu, Hernandez kasabasının ay ışığındaki bir reprodüksiyonu değildir. Bu, yorumlanan bir imgelem, gerçekleştirilen bir kavramdır. Altmış saniyede, belki de daha kısa bir süre içinde elde edilmiştir. Adams, 'Bazen', diyor 'Tanrının, deklanşöre birinin basması için hazır beklediği yerlere gittiğime inanıyorum.'

Bu yazı, Ansel Adams'ın "ANSEL ADAMS, Images 1923-1974" adlı albümüne Wallace Stegner'in yazdığı önsözden alınmıştır. Bu önsöz, 1978 yılında Ankara'da açılan Ansel Adams sergisi için hazırlanan katalogda yer almıştır.

hazırlayan: kemal cengizkan



Moonrise, Hernandez, New Mexico, 1942

Şükrü Erbaş

Karikatür: ASAF KOÇAK

Sinema Kapıları

6/ Yakıştırarak giyindiğim hiçbir şeyim yok
Öyle hissediyorum ki üstümdeki giysilerden.
Gücüm yetse inan, becerebilsem
Teni'mi bile soyunurum yüreğimden..

7/ Hayatın güzelliklerini esirgediği
Bir sokağın arka tarafıdır ömrüm
Gücenik, kirli, karanlık..
Yaşar bir ölü yalnızlığı kendince
O duyarsız kalabalıklardan artık.

....

Binlerce
Binlerce bıçak ağzı keskinliğinde
- Yokluk ezikliğinde, onur sessizliğinde-
Umarsız pusatsız bir üryan öfke
Ayrıkotları gibi yayılıyor yüreğime.
Binlerce umut oku gözbebeklerimde
Dünya bir düşkırıklığına dönüyor
Aklımın ufuksuz sularında;
Bir örümcek ağına, bir başdönmesine
İvmesi
İvmesi yokluğun istek hızında..

Zayıf yerlerim kanıyor damar damar
-Yalnız yerlerim, güçsüz yerlerim -
İçimde o çözümsüz kördüğümü hayatın;
Günler acılarıma beşik oluyor
Geceler kinimin kara ninnisi
Büyüdükçe büyüyor çocuk korkularım.

Dışına taşamamış bir öfke seli
Bir isyan içimde/bir dövüşme isteği
Çıkıp sinemaya gidiyorum;
Bir insanın kaderler. değiştirdiği filmlere....

Adıma dövüşüyor bütün kahramanlarım.

8/ Bize benzer insan görüntüleriyle
-Bize benzemez
O çizilen dünya var mı gerçekten?

9/ Evlerin geçim derdi yoktu
Gittiğim filmlerin çoğunda
Erkeklerin iş derdi..
Kadınlar rahat mı rahat
Bütün ilişkilerinde
Sevmek tek sorunlarıydı
Güzellik bir de.
Varlığın güvenli korunaklarında
Çocuklar büyüyordu dünyadan uzak
Çalışmadan, dövülmeden...
Gittiğim filmlerin çoğunda
Yalnız da olsan, arkasız da
Haklı olmak kazanmaya yetiyordu
O dengesiz kavgalarda.

Ve dışarda, yaşayıp bildiğimiz
Acının ekseninde bir hayat
Bütün görüntüleri bir bir örtüyordu.

10/ Varlık güçmüş
Varlık güven, varlık güzellik...
Hayatın bütün yüzlerinde gördüm bunu
Sinema kapıları başta.

İmrendim...içlendim..incindim..
Katlandım sonra simsiyah kapanıp
-Okları içine dönük bir kirpi gibi-
Kapanıp simsiyah yalnızlığıma.

Sustum...

Ki incecik bir hüzündü yüzüm
Yakıştı yaşadığıma, yaşamadığıma

11/ Benim dünyayı sevmem için
Dünya beni sevmeli.
Tertemiz giysilerim olmalı
Ütülü, ince , yakışan.
Bir kızı sevmeliyim, dupduru
Yağmur mavisi, bulut buğusu
Gökyüzü gibi sakin
Gülmeli gözlerinin içi.
En acılı günlerimde bile
Tutup yalnızlığımdan
Bana güvenmeli;
Kaşlarını yıkmadan sevmeli beni.

Benim dünyayı sevmem için
Dünya beni sevmeli.
Çocuk düşlerimi ezen evler değil
Sevgiler olmalı oda oda
Mutluluğu gülüşlerle köpüren.
Babam utanmamalı benden
Annem ezik durmamalı
Ufacık bir isteğimle buruk..
Bir işim olmalı, bir güvencem
El ellerinde hoyrat/
Ev içlerinde
Kanayıp gitmemeli çocuk ömrüm

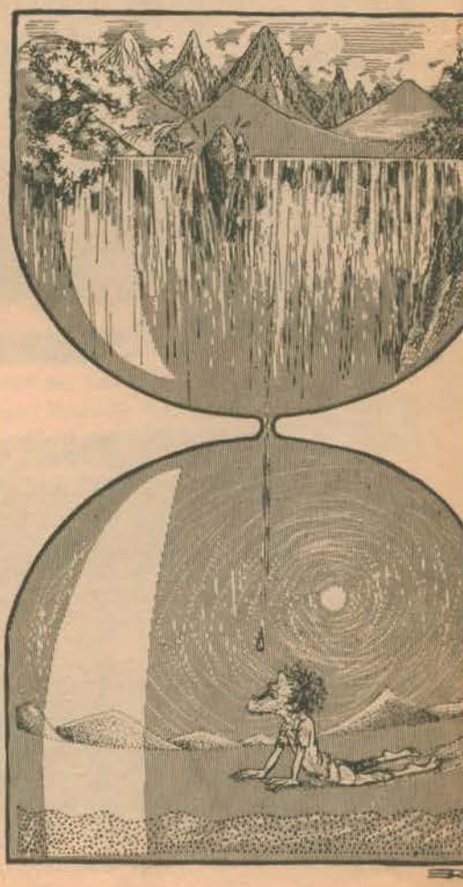
Benim dünyayı sevmem için
Dünya beni sevmeli
Dünya beni sevmeli...

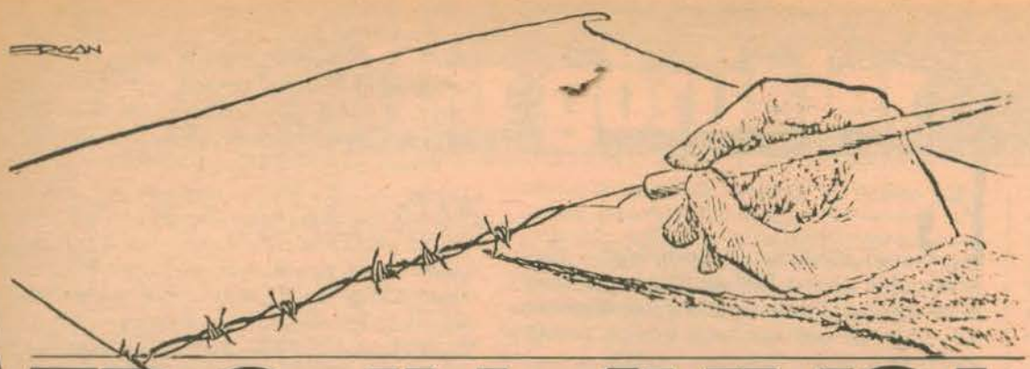
Konuşan: ATİLLA KANBİR

Ercan AKYOL, 1953 yılında Üsküp'te d
İlk karikatürü 1970'de Ustura dergisinde
O günden bu yana çeşitli yayın organ
çizdi. Şimdi Marmara Üniversitesi Güzel
lar Fakültesinde "yaşlı bir öğrenci"
"maalesef" okuyor ve Güneş gazetesinde
karikatür çiziyor.

YARIN : *Gazete çizerliği konusunda g*
rini anlatır mısın? "Arka Pencere" sütunu
ziyorsun, bu çerçevede konuşalım.

AKYOL : Hemen şunu belirtiyim: bir gaz
tununda çizmek ile baş sayfada çizmek





ERCAN AKYOL

şey değil benim için. Evrensel bir endişe ve aktüel yanı ağır basan... Güncel karikatür'ün ertesi gün olduğu kanısında değilim. (Eskiden böyle bir kanı vardı bazılarında, eğer o bazı kafalarda halen sürüyor ise) yiten şeyler oluyor ama, bir görev yerine getirerek - getirmeye çalışarak - belgeselleşiyor. Sıcağı sıcağına okurla bağ kuruyor.

Gazete karikatürcülüğü bütündür. Sayfaya göre değişmediği kanısındayım. Gazete çizerliği günün aktüalitesiyle sınırlandıramaz kendini Geniş zamanlı perspektiften bakmak soruna. Tazeliğini sürdürebilecek şeyler de dahil edilmeli.

□ *Gazetenin birinci sayfasına çizmek özerkliği ile bir sütuna çizmek, o sütunun kendi içerisindeki bütünlüğünü sağlamak gibi bir kaygı getir mez mi?*

■ Genellikle "sütun'dan bağımsız çiziyorum.

□ *Vinyetlerin dışında tabi...*

■ Ee, Tabii... Karikatürü konuşuyoruz burada. Neyse... Vinyet çiziyorum, bazen karikatür tadını taşıyor. "Albümlük bu işte, "diyorum kendi kendime. Atayım bir köşeye dursun. Ama zaman yok, yenisini çizecek. Öyle "hiçediyorum" o konuyu. Karikatürümü bu sütun sınırlamıyor zaten. Sınırlama bazen -doğaldır ki- geliyor. İşte o zaman o sınırları zorlamak bana düşüyor. Sütunu değil, gazetenin sınırlarını zorladığım da oluyor...

□ *Günümüz karikatüründe durağanlık sözkonusu Bu tür görüşlere katılıyormusun? Karikatürümüz toplumun ara geçiş dönemlerinde değişen malzeme koşullarına ayak uydurabildi mi?*

■ Bir durağanlık elbette söz konusu. İlkin sanatsal etkinlik açısından pek hareketli değil. Sergiler yarışmalar, değişik tadlar getirecek mizah dergileri eksik. Geçmişte, toplumsal koşullar çerçevesinde bu tür etkinlikler bir hayli yaygındı. Ancak çok simgesel, statik bir konumdaydı. Bir kaç simgeden yola çıkılarak varyasyonlar yapılıyordu. Hem de furya şeklinde... Bu kolaycılık bir yığın karikatürcü ortaya çıkardı. Bugün çizmeyi sürdürenler bir hayli azaldı. Bir de biçim açısından tıkanıklık gündeme getirildi. Günlük çizgi ile yarışma karikatürü çizgisi olayına mahkûm edildi karikatür. Karikatürcü günlük çizgisinin dışına bir çizgi ile çizdi yarışmalara. Yarışmalar bu anlamda olumsuz yönde etkiledi bir çok genç çizeri. Bu yarışma coşkusu yarına kalma endişesinden kaynaklanıyordu. Yarışmadan yarışmaya katılınarak, yarına varma "handikapına" giridi. Ben yarına varmak için bugünü çizmek istiyorum. Bugün çiziyorum. Yarınki karikatürümü, yarın çizmek isterim. Yeni şeyleri yaşıyarak. Bir de çizildiği zaman bile eski olan karikatürler var... Geçmişte çizilen şeyleri bugün tekrar edenler, zaman zaman karşımıza çıkıyor. Şimdi bu tür anlayışa sahip olanlar, yarın da çizseler yine eski şeyler olacak. Korkulması gereken budur kanımca. Evrensellik kaçınılmaz. Ama yarına kalmak için masa başına oturulmaması gerekli. Bazı karikatürler çizildiği zaman dilimi içinde görevler yüklenir. Diyelim anayasayla ilgili olarak çizdim. Bu karikatürüm, yarına kalmaz. Ama bu anayasa da yarına kalmaz. Belgesellik bağlamında, karikatür eskimez. Yeter ki "eski" bir kafayla çizilmesin... Eskiden, "kazık" espri-

sinden kaynaklanan pahalılık ve zam karikatürleri furya halindeydi. O dönemde enflasyonla ilgili şeyler çizsen tuhaf karşılanırdın. Ama pahalılıkla enflasyonun özdeş olduğu anlaşıldığında kazık espri'si ucuzladı ve daha geniş kapsamlı şeyler çizildi.

□ *Karikatürde fantazi öğesi gerekiyor. Yani aktualitesi'ni attığın zaman da, karikatür özelliğini sürdürmesi kalıcılığı getiriyor, değil mi?*

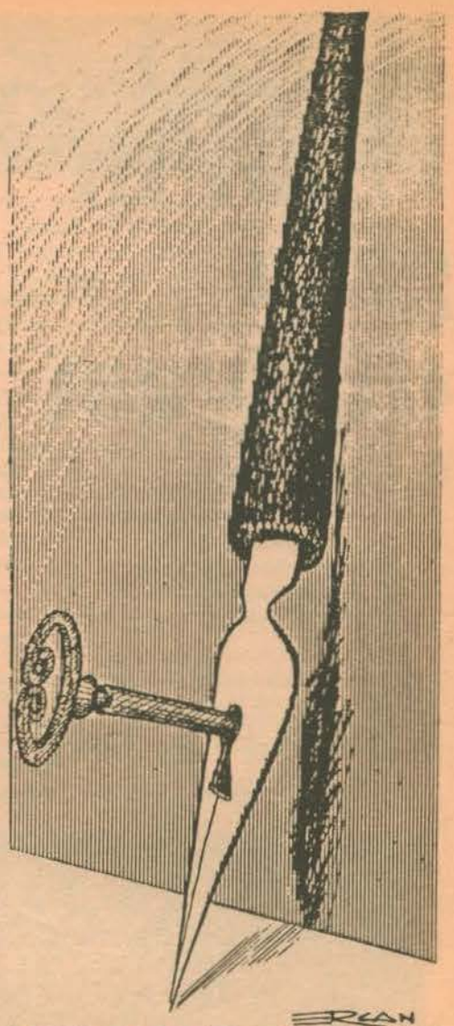
■ Katılıyorum. Ancak tersi de oluyor. Güncel bir olayı eleştirerek 'cuk" oturan karikatür, yarına kalmayabilir. Görevci oluyor gazete karikatürü yani. Bir önemli zatın demecine dayanarak çiziyorum. Çizilen karikatür, o lafın iflasıyla işlevini yitirir, Belgeselleşir. Evrensellik diye zorlamam yok. Evrenselliği dünya görüşü perspektifinde değerlendirmek gerekiyor.

□ *Bilimde, çizginin estetiğinde evrensellik konusunda ne düşünüyorsun?*

■ Resim bilmeden, anatomi, perspektif bilmeden bu iş götürülmüyor. Figür çiziyorsun diyelim. Bunun bir perspektifi var. Yani çizilen adamın ayağının yere basması, yaptığı hareketin sağlamlığı gerekiyor. Resmi bilmeden zor kotarılıyor. Ayrıca artistik oyunlara girilemiyor. Girilse de çok zorlamalı oluyor. Araştırmadan yanayım. Karikatürcü kalıplaşmamalı çizgilerinde.

□ *"Aramaktan" yanayım diyorsun. Oysa senin çizgilerinde bir tıpleşme var. Yani bugünkü çizgilerinin, tam zıttı bir biçim anlayışına sahip olduğunu düşünelim ilerki yıllarda Bu doğrultuda farklılaşacak cesareti taşıyor musun?*

■ Çizgiden ziyade anlattıklarımla tanınmak isterim "Öyle bir çizgi ki.." değil, "öyle bir anlatım ki..." inancındayım. Yeni anlatım yeni biçimi,



yeni biçim de farklı anlatımı gerektirir. Bu olmazsa dekoratif kalır biçim. Sıkıntılı şey olur. Aynı şeyleri yeni formlarla anlatmanın yararı yok.

□ *Çizgide ustalaşmak ile Klişe formlar, yani çizgide tipleşme farklı şeyler. Yeni çizgi olanakları neden araştırılmasın?*

■ Bazı çizerler dönemin anlayışını kırarak çağdaş bir çizgi dili getirmişler. Kararlılıkla da bugüne değin sürdürmüşler bunu. Yıllar sinmiştir çizgisine, yaşlanmıştır. Bu yaştan sonra, adamdan çizgisinde farklılık yapması beklenemez ki. Olması gerekir. Ama, buna saygı duymak gerekir. Yeni şeyler, coşku, cesaret ve biraz da "acemilik" ister.

Remzi Ünal'ın gizli dünyası

Desen: MUSTAFA OKAN

James Thurber'in hiç ölmeyen Walter Mitty'sinin anısına saygıyla...

Celil Oker

"Buyrun efendim, sizi bekliyorlar.." Remzi Ünal'ı görür görmez IBM daktiloda yazdığı yazıyı bırakıp ayağa kalkan sekreter, hiç duraksamadan silme halı kaplı koridorda küçücük adımlarla yürümeye koyuldu. Duvarlara ustalıkla gizlenmiş kolonlar koridorun iki yanındaki açık kapılardan gelen daktilo seslerini örten yumuşacık bir müzik salıyorlardı bironun içine. Remzi Ünal bu dev yayınevinin insanı şaşkına çevirmeyi amaçlayan tezgahlarına metelik vermez bir tavırla izledi daracık pantolonlu kızı. Kız ceviz kaplamalı kocaman kapının önünde dönüp gülümsedi. "Kahraman bey içerde efendim.." Remzi Ünal kısaca "Sağolun," dedi kıza, aralık kapıyı itip içeri girdi.

"Vay! Kimleri görüyorum efendim, hoş geldiniz.." Yılda bin kitapla akıl almaz bir tekel kurup piyasanın altını üstüne getiren dev yayınevinin çeviri kitaplar genel yönetmeni Kahraman Uçar, kollarını açmış, kucaklayacakmış gibi geliyordu üzerine. Remzi Ünal hafif geri çekilip elini sıktı adamın. Daha üç ay önce, aldığı "Dostluk Çeviri Ödülü"nün kokteylinde tanışmışlardı adamla, sarılıp öpmesine izin veremezdi.

Kahraman Uçar, kentin gözde caddesine bakan koltuklardan birine buyur etti Remzi Ünal'ı. Kendisi de karşısına oturdu. Remzi Ünal ayak ayak üstüne atıp soran gözlerle baktı genel yönetmene.

"Pelican Guide'ı bitirmişsiniz diye duydum, dedi Kahraman bey sehpanın üstündeki şişeden küçük kadehlere viski doldururken. Remzi Ünal gülümsedi.

Meselenin bu olduğunu tahmin etmişti Kahraman beyin çağrısını aldığında. Nerden de duyuvermişti hemen. Tam sekiz yıldır, geçinebilmek için yaptığı ıvır zıvır çevirilerin, şan olsun diye uğraştığı şiirlerin, haftalık dergilere yetiştirdiği kısa öykü çevirilerinin, üç ayda bir çıkan ciddi çeviri dergisine yaptığı ağır felsefe çevirilerinin, üstüne üstlük kurulmasına önayak olduğu çevirmenler derneğinin çalışmalarından çaldığı zamanda, bunu da pek başaramadığı için uykularından bölerek edindiği saatlerde uğraştığı dev eserini bitirmişti gerçekten. Küçük ingiliz harfleriyle dizilmiş herbiri en azından altıyüz sayfa tutan yedi ciltlik The Pelican Guide To English Literature dizisini çevirmeyi başarmıştı sonunda. Ülkenin yazarına, çizerine, öğrencisine, öğretim üyesine, düşünürüne, aydınına büyük bir armağandı bu çalışma gerçekten. Tam sekiz yıldır bitmek bilmeyen bir tutkuyla kendini adamıştı bu işe. Sonunda da zafere ulaşmıştı.

Ağzından çıkacak ilk sözlerin tarihsel bir önemi olacağını düşünerek uygun bir cevap bulabilmek için zorladı kendini, viski bardağını almak için öne doğru uzanırken.

"Evet, kişisel Odise'mi bitirdim," dedi göğsünü gere gere. Kurduğu imgeyi güçlendirmek için ekledi: "İthaka'ma ulaştım!"

Dev yayınevinin genel yönetmeni hayranlıkla gülümsedi. Onunda duruma uygun bir şeyler söylemesi gerekiyordu şimdi. Kadehini kaldırdı: "Yendiğiniz Kiklop'ların şerefine!"

"Yürüsene kardeşim," dedi yanında ayakta duran uzun boylu adam, "ilerle, bak arkaları bomboş..." "Hıı diye iki yanına baktı Remzi Ünal. Bir devi andıran adam gözlerini dikmiş pis pis bakıyordu. Remzi Ünal şimdi hunnla dalaşmanın gereksiz olduğunu düşündü, otobüsün orta kapısının önündeki boşluğa indi. İçine piknik tüpünü koyduğu pazar çantasını sol eline geçirip sağ eliyle camdaki buğuyu göz hizasında sildi.

Otobüs durduğunda garip bir tıslamayla açıldı kapılar. Aşağıda otobüse doğru hücum eden yolcuların boş bıraktığı aralıktan, gerideki gazete bayiini gördü Remzi Ünal. Adam bu kış ortasında güneşin açmasını fırsat bilmiş; gazeteleri, renkli renkli kapaklı moda, haber, spor, kadın, erkek, genç kız, fal, seks sürü sepet dergiyi kulübesinin dışındaki dizi dizi iplerdeki mandallarına yerleştirivermişti. "Müsaade eder misiniz?" dedi arkasından bir ses. Yol vermek için saharılığın öte kanadına geçtiğinde izin isteyeni gördü. Kısa kürklü, kısa etekli, havalı bir sarışındı inen. Remzi Ünal yerine geçip kadını izlemeye uğraşırken aynı garip tıslamayla kapandı kapılar. Otobüs belli sıçramalarla yeniden yürümeye başladığında alnını camdaki buğusuz aralığa dayadı Remzi Ünal.

".... Remzi bey, sizi arıyorlar Ankara'dan.... Hilmi Bey! Remzi Ünal ayaküstü karıştırdığı röportajı mermer kül tablasının altına sokup, masanın öbür kanadındaki telefona uzandı. Sabahtan beri bekliyordu bu telefonu. Koca salonda takırdaşan sekiz daktilonun seslerini duymamak ister gibi döner koltuğunu dev Türkiye haritasının süslediği duvara çevirdi. Gözleri dergisinin tarihi ilk sayısının küçültülmüş ve bakır bir tepsiye çıkartılmış kapağına dikili, omuzundaki telefona verdi kendini. Ne büyük coşkularla çıkarmışlardı o ilk sayıyı sekiz yıl önce. O günden beri sekiz yıldır, her hafta o ilk sayıdan hiç de aşağı kalmayacak bir heyecanla çıkarmayı sürdürüyordu dergisini. "Aloo.. Evet Hilmi... Remzi ben. Konuştun mu adamla, ne diyor.... Allah allah.... ciddi misin? Bu ne cüret, bir şey demedim, anlat sen.. İnkar ediyor mu peki?.... güzel, güzel.... eee?.... yapma yav! İyi... Yurt dışına mı çıkıyormuş? Ne zaman? Fotoğraf aldın mı iyi Sen şimdi notlarla fotoğrafı hemen yolla kargoyla. Ben hallederim.... Yok yok, merak etme, bir bok yiyemezler. Acı patlıcanı kırağı çalmaz evelallah! Hadi öperim."

Remzi Ünal yüzünde buruk bir gülümsemeyle telefonu yerine koyduğunda odada bir gariplik olduğunu sezdi. Daktiloların o alışıldık gürültüsü kesilivermişti o telefonda konuşurken. Başını kaldırdı. Karşısındaki salonda çalışan arkadaşlarının sekizi de, olağanüstü anlardaki tutuk meraklarıyla yazdıkları yazıları bırakmışlar, başlarını Remzi Ünal'ın oturduğu masaya çevirmişlerdi. Remzi Ünal kafasını kaldırınca bir ikisi telaşla takırdaşmaya başladılar daktilolarını. Güzel çocuklar! Remzi Ünal telefonda konuştuklarını duyduklarını düşündü. Hepsi de biliyorlardı meseleyi. Daha geçen ay, ülkenin en büyük barajının ihalesinde bir takım dümenler olduğunu sezdiren bir şeyler duymuş, biraz eşeleyince doğru olduğunu ortaya çıkarmıştı Remzi Ünal. Büyük paralar dönmüştü, büyük isimler bulaşmıştı olaya Dergi her zamanki ataklığıyla işin peşine düşmüş, bize geri ve pahalı bir teknoloji kakalamak için büyük rüşvetler veren yabancı şirketin defterini dürmek için ne bilgi gerekiyorsa hepsini toplamıştı. Daha bombasını patlatmamışlardı işin; zamanlama önemliydi, ne erken ne geç! Gelgelelim karşı taraf da uyanmış, yayını engellemek için para önermekten başlayarak, ufak ufak tehditlere kadar, elinden geleni ardına koymayacağını belli edivermişti. Kolay değil, aklın alamayacağı kadar büyük bir ihaleydi bu. Ama Remzi Ünal kolay pes etmezdi. Ankara'daki güvenilir adamı Hilmi'ye bakılırsa, işi tezgahlamakta kullanılan aracılardan birisi işi tümüyle inkar etmiş,

sonra da bu işi kurcalamakta ısrar ederse "o uyanık patronunuzun" başına hiç de iyi şeyler gelmeyeceğini sezdirmeye çalışmıştı. Bayağı endişelenmişti Hilmi anlaşılan.

Koltuğunda geriye yaslanıp hala yüzüne endişeyle bakmayı sürdüren muhabirlere seslendi: "Köftehorlar sizi! Nasıl da dalga geçmeye başladınız hemen! Ulan sizin uyanık patronunuz yer mi bu numaraları? Topunun ipliğini pazara çıkarmadan pes etmek var mı?" Sayfa düzenlerken kullandıkları uzun cetveli eline almış, şaka dolu bir tehditle vuruyordu masanın köşesine. Yüzünde son derece ciddi, gözlerinde ancak onu iyi tanıyanların anlayabilecekleri sevecenlikte bir anlam vardı.

Bir elinde cetvel, öbür eliyle kül tablasının altındaki kağıtlara uzanacakken, dört yıldır birlikte çalıştıkları Sezen Yakar'ın elinde karanlık odadan yeni çıkmış yarı ıslak fotoğraflarla masasına yaklaştığını gördü. Gözlüğünü sarı saçlarının üstüne çekmiş, kısacık etekleri ve Remzi Ünal'ın nerelerden alındığını bir türlü akıl erdiremediği tuhaf renkli bluzlarından biri üstünde, ciddi bir suratla yaklaşıyordu. Giyiminin çağrıştırdığı kişiliğinin aksine, Remzi Ünal'ın "erkek kız vesselam" diyebileceği bir kişiliğe sahipti.

"Şunlara bir göz atsana patron," dedi fotoğrafları uzatarak. Derginin ne zaman kullanılacağı belli olmayan, elde bulunsun diye yapılmış röportajlarından biriyle ilgiliydi fotoğraflar. Remzi Ünal şaşırdı biraz.

"Acelesi yoktu bunların," dedi suratını biraz asarak. "İlle bakmam gerekli mi?" "Yok canım," dedi Sezen, "hani düşüncelerin biraz dağılsın diye getirdim." Remzi Ünal Sezen'in havalı yüzüne baktı oturduğu yerden. "Dadıya gereksinim olursa haber veririm!" Sezen şuh denilebilecek küçük bir kahkaha attı. Sonra ciddileşti yüzü. "İster dadılık de, ister annelik. Şu sıra gözden uzak bir yerlerde eğleşmek istersen, evimde fazla bir yatak var, haberin olsun diyeyim dedim." Sonra ekledi: "seni düşündüğüm yok aslında, işin bombasını patlatmadan başına bir şey gelirse, dergi için çok üzülürüm, derdim o!" Islak fotoğrafları özenle toplayarak dönüp yürümeye başladı Remzi Ünal'ın yanıtını beklemeden. Remzi Ünal sesini çıkarmadan kızın arkasından masasına doğru yürüyüşünü izledi, içinde bir tuhaf duygularla..

"... şu düğmeye basar mısın evladım?... Çocuğum, şu düğmeye basıver de bir, kaçırmayayım durağı..." Siyah başörtülü kadının kendisine seslendiğini kavrayabildiğinde, kendisinin de bu durakta inmesi gerektiğini anımsayıveren Remzi Ünal, boştaki eliyle uzanıp kapının üstündeki düğmeye bastı. Elindeki piknik tüpüyle yüklü pazar çantasını şöyle bir tarttı, inmeye hazırlandı. Otobüs durdu, kapılar bildik tıslamalarla açıldılar. Remzi Ünal kendisini karşılamaya gelmiş kalabalıkları süzer gibi süzdü otobüsün dışını aşağı inmeden önce. Bir an önce aşağı inmek isteyen siyah başörtülü kadının iteklemesiyle kendine geldi, aceleyle hopladı aşağıya. Tüpgaz bayii önünde üstüste istiflenmiş onlarca büyüklü küçüklü tüpgazla, elli metre ilerdeydi. Yaklaştıkça tüpgaz bayinin geniş cam vitrininin önünde onbeş yirmi kişilik bir kalabalığın üstüste vitrinden içeri baktıklarını gördü. İşsizlerden, gelip geçenlerden, ustalarından bir on dakika çalmış berber, kahveci çıraklarından, çocuklardan kurulu küçük bir topluluk heyecanla içeri bakıyordu. Remzi Ünal kalabalığın aynı zamanda dayanıklı tüketim maddeleri de satan tüpgaz bayiinin şan olsun diye vitrininin orta yerine kurup açtığı renkli televizyonu izlediklerini sezdi. Yaklaşıp kalabalığın en arkasındakileri omuzladı. Renkli verilen bir futbol naklen yayınıydı bu. Yemyeşil çim zeminin üstünde kırmızılı mavili formalar giymiş oyuncular koşturup duruyorlardı. Toplam on saniye kadar bakıp, içinden bir maçı böyle heyecanla, üstelik sokağın ortasında ayakta seyredenlere hayıflanıp, içeri girmek için yürüdü. Tam elini alüminyum doğrama kapının tokmağına uzatmıştı ki, maçı seyreden kalabalıktan bir alkış, bağırış çağırışlar yükseldi....

.... Alkışlar dinmek bilmiyordu. Oyuncular elele tutuşup üçüncü kez selamlarını vermişler, şimdi sahnenin önünde yanyana dizilip kendilerini çılgınca alkışlayan seyircilere sahneden alkışlarla yanıt veriyorlardı. Yüzleri ter, yorgunluk, heyecan ve sevinçten pırıl pırıldı. Üç aydan beri geceli gündüzlü çalışıp son şeklini verdikleri oyunun bekledikleri tek karşılığını bol bol alıyorlardı işte. Alkışlayan kalabalığın arasından "bravo... bravo!" "isteriz... isteriz... yönetmeni isteriz..." diye tek tük bağırışlar duyuluyordu. Remzi Ünal alkışları sahnenin sağ tarafındaki panonun arkasından, yumrukları sımsıkı, yüzü heyecandan kıpkırmızı dinliyordu. "Başardık... Oldu bu iş.." Aklına başka düşünce gelmiyordu alkışları dinlerken. Birden seyircinin alkışları düzensizlikten sıyrıldı, tekdüze bir ritmle inlemeye başladı salon: "is..te..riz.. is..te...riz..Yö..net..men..Yö.. net..men..." Oyuncuların Remzi Ünal'a en yakın olanlarından ikisi, sahnedeki sıralanmayı bozup, dudaklarında gülümsemelerin en güzeliyle sahnenin arkasına yöneldiler. Makyajcıların, sahne amirinin, salonu full aydınlatıp arkaya koşan ışıkçının, bir yandan alkışlayıp, bir yandan başlarıyla verdikleri işaretlere uyarak panonun arkasında donmuş gibi duran Remzi Ünal'ın kollarına girdiler. Remzi Ünal neredeyse sürüklenir gibi getirildi sahnenin ortasına, ışıkların altına. Onun görünmesiyle alkışlar yeniden çılgınlaştı. Remzi Ünal vücudunu dimdik tutup baktı seyircilere. Karşısından gelen ışıklar alkış tutanları tek tek görmesini engelliyordu ama o elle tutulurcasına somut bir seyirci kitlesini karşısına almış, kendisini kucaklıyora benzeyen ellerin inanılmaz yumuşaklığını duyuyordu bilincinde şimdi. Sonra bu okşayışlara karşılık verircesine eğildi önlerinde. İçi içine sığmıyor, yumruklarını havaya sıkıp, sıçrayarak "başardık!" başardık!" diye bağırmak istiyor ama kendisini tutuyordu. Alkışlar şiddetini bir an bile yitirmeyip sürdüğünde artık kendisini tutamadı, üç aydan beri sürüp giden kuşku, gerginlik, yorgunluk, iki üç göz damlasında somutlaşıp yanaklarından aşağı süzülmeye başladı.....

.... Boşta kalan elini gözyaşlarını silmek için yüzüne götüren Remzi Ünal, tüpgaz satıcısının garip garip yüzüne baktığını farkedince elini çekti hemen yüzünden. "Küçük tüp var mı?" dedi adama çantasını yere bırakarak. Adam kulağı televizyondan gelen seslerde, "var, var.." dedi kısaca ama yerinden kımıldamadı. Gözü televizyonun kendisine dönük çirkin sırtındaydı. Remzi Ünal çantasının tutacak yerlerini ikiye ayırdı, içinde küçük tüpü çıkarıp yere koydu. Doğruldu adama baktı. Adam hala göremediği görüntüleri televizyonun sırtından seyrediyor gibiydi. Neden sonra gözlerini indirdi, Remzi Ünal'ın çıkardığı küçük tüpe baktı. Yüzü buruştu: "Musluğunu getirmemişsin, olmaz.." dedi hızla başını çevirerek. Remzi Ünal anlamadı: "Ne olmaz?" "Tüpü değiştiremem, musluğu olmadan değiştiremem. Emir var, musluk gelecek, contası eskimişse değiştirilecek. Yoksa olmaz..." Remzi Ünal içinden bir burukluğun yükseldiğini duydu. Gülümsemeye çalıştı. "Canım ne olacak, bundan sonra getiririm, sen değiştir şunu hele." Adam hiç yumuşamadı. "Yasak dedik hemşerim, olmaz. Başımı belaya sokma..." Sanki hemen yapılacak bir iş aklına gelmiş gibi dükkanın arkasına açılan kapıdan yokoldu birden Remzi Ünal kalakalmıştı. Eğilip tüpü yeniden çantasına sokuşturdu kahrolurcasına. Şimdi dışarı çıkılacak, durakta otobüs beklenecek, şoföre çantanın içinde tüp olduğu çaktırılmadan binilecek, itile kakıla sekiz durak gidilecek, yedi - sekiz dakika yürünecek, musluk alınacak, sonra.... Remzi Ünal yiğitçe dikleştirdi omuzlarını, dükkanın alüminyum doğrama kapısını gürültüyle çarparak çıktı dışarı çantası elinde.....

İsli kara taşlarla örülü binanın adam boyundan büyük demir kapılarının gürültüsü kulaklarında, bir an öylecene kalakaldı Remzi Ünal. Elinde öteberisini aceleyle tıkıştırdığı çantası, göğsünü şişirerek derin bir soluk aldı. Yağmur başlamıştı, is dolu bir yağmur. Cezasını tamamladığı bu gün, bu yağmurun bile içerde bunca aydır dik tuttuğu başını küçük öpücüklerle karşılayan dünyanın armağanı olduğunu düşündü. Pardesüsünün yakalarını kaldırdı, kapının dışına çıktığından beri kendisine gülümseyerek bakan jandarmaya gülücüklü bir selam vererek yürümeye başladı Remzi Ünal... Bakalım dünya daha neler görecekti. Dudaklarında belirgin, güçlü bir gülümseme, yüzünü önünde uzanan sokağa çevirdi Remzi Ünal, direncini sonuna kadar koruyan. Yenilmez Aydın

Kirazlı Yaz

Öpülüpte ıslanan yerler kurumaz
Pas tuttu çakılı çiviler
Sıska yüreklerde
Karanlığın dayandığı
Kapılarda
Akşam vaktidir gözler.
Bir ışık sızsa pirinç
Bir saniye durmaz
Öpülüp de ıslanan yerler kurumaz.

Bir kirazın sapında yaz bıraktı
Gölgeler.
Yaprağın örttüğü yerde
Görünmez havuz dibi.
Ayaklarını vurur unutulmuşluğun
Kireçli yollarına
Ama çekirdek unutmaz
Öpülüp de ıslanan yerler kurumaz.

Kararlı bir duvardır
Çekip gitmeler
Aşılmaz.
Eski şırıltıların yatağında
Bir ırmak yürü.
Sırtüstü bir kurbağa bitiriyor şarkısını

Kuruduktan sora ıslanan yerler
Öpülmez.

Işık Yavuz

GENÇ BİR FOTOGRAFÇI

ORHAN ALPTÜRK

YARIN□ Bize, kısaca, sanat anlayışınızdan sözeder misiniz?

ALPTÜRK ■Elbette ki, her uğraşının başında önce onu sevmek gelir. Ben insanı ve doğayı çok seviyorum, bunun getirdiği en önemli sonuç, yaşamı olabildiğince sevmek ve gözlemlemek isteği. İşte burada; gözlemleyerek üretmek konusunda, birey olarak bana en yakın sanat dalı fotograf olduğu için, fotoğrafla bir şeyler üretmeye çalışıyorum. Gözlemlemek tanımayı, daha iyi araştırmayı öğretiyor ve bireyi üretmeye itiyor. Bu her sanat dalı için gerçerli elbette. Hem böylece, insan kendini aşmak eylemine girişip bireyselliğini toplumsala dönüştürme özlemini yerine getiriyor kanımca.

□ *Dünyaya niçin vizörden bakmayı seçtiniz?*

■ Sanat, bireyin bütünle, toplumla kaynaşması için vazgeçilmez bir araçtır. Bence çağımız insanının en büyük sorunlarından biri iletişimsizlik. Bu açıdan bakıldığında, sanatın, evrensel bir dil olarak bu sorunun çözümüne yardımcı olacağına inancım sonsuz. Yoksa sanat salt bir dinlence, eğlence, oyalanma için bir aracı olarak algılanamaz.

□ *Fotoğraf sanatında öz-biçim sorununa değinir misiniz?*

■ Fotoğraf sanatında, fotoğraf makinası bir araç, önemli olan onun ardındaki insanın dünyaya nasıl baktığı. Yoksa herşey fotoğraflanabilir. Yeri gelmişken belirteyim fotoğrafta beni çeken kuvvet insan. İnsanın çelişkileri, sorunları, çabaları, özlemleri, sevinçleri ve mutlulukları. Deklanşöre basarken o anı yaşamanın, paylaşmanın sevinci. Sorunuza devam edecek olursak, fotograf hem kurgusal bir düzen içinde, hem de insan ve çevresinin doğal haliyle ortaya konabilir. Önemli olan öz ve biçim dengesinin sağlanmış olmasıdır. Hele bir de fotografın belgeci yanını unutmazsak. Fotografta bir mesaj olmalıdır elbette. Ama ortaya konan yapıtta mesaj ve estetik birlikteliğindeki denge çok iyi sağlanmalı kanımca. Bu da gerçek bir kültür birikimini gerektiriyor. Yoksa böyle bir dengeyi sağlamanın ne kadar zor olduğu ortada değil mi?

□ *Bir fotoğraf sanatçısı olarak en büyük sorununuz nedir?*

■ Yapıtı ortaya koyabilmek için en önemli sorun, iyi veya basitte olsa bir makineye sahip olabilmek değil, malzeme sağlayabilmektir, sanatçı için zor olan. Hele bizim ülkemizde fotograf konusunda araç-gereç ve en önemlisi malzeme bulmak dağ gibi bir sorunken, sağlam ve temiz ürünler vermek gerçekten çok zor.

□*Bu sorunun çözümü için neler önerebilirsiniz?*

■ Bu sorunların çözümlenebilmesi için, dernek anlayışının değişmesi, devletin de derneklere maddi ve manevi yardımda bulunması gerekir.

●Orhan Alptürk, 1953 yılında İzmir'de doğdu. Elektronik mühendisi olarak, bir kamu kuruluşunda çalışıyor. Bugüne dek çeşitli sergiler açtı, yurtiçinde ve yurtdışında ödüller aldı.

GRUP ÇAĞRI ile söyleşi

MÜZİK, ÖZDEKİ DÜŞÜNCENİN FORM HALİNE DÖNÜŞEBİLMESİDİR DİYEBİLİRİZ. BUNDAN ANLADIĞIMIZ, BİR DÜŞÜNCENİN MÜZİK KURALLARINA UYGUN, BİR BİÇİM KAZANMASIDIR.

Grup Çağrı'nın üyeleri: Meral Uzunalh, Hayriye Coşkun, Jülide Anlar, Cem Akgün, M.Ali Baştuji, Tacettin Ocak.

YARIN: Topluluk ne zaman ve nasıl bir anlayışla kuruldu ve çağrı topluluğunu oluşturanlar kimlerdir.

ÇAĞRI: Çağrı 1979 yılında amatör bir anlayışla, türk halk müziğinin otantik yapısını ve varolan halk türkülerinin yine otantik yapısını bozmadan, çok sesli bir biçimde yeniden yorumlamak amacıyla kuruldu. Başlangıçta 3 kişiden oluşan gurup, bugün 6 kişi ile çalışmalarını sürdürüyor.

Çağır'yı Kuddusi Baker (mandolin, solo ve vokal), Jülide Anlar (Ağız armonikası, gitar), Meral Uzunali (vokal ve solo), Hayriye Coşkun (solo ve vokal) Cem Akgün (vokal, solo ve bağlama), Tacettin Ocak (gitar) oluşturuyor.

□ *Kurulduğunuz günlerdeki ve şimdiki sorunlarınız?*

■ İlk kurulduğumuz zaman ekonomik sorunlarımız ağırlıktaydı. Sürekli bir çalışma yerinin olmayışı, topluluğun üretkenliğini olumsuz yönde etkiliyordu. Enstrümanlarımız hem çeşit hem de kalite yönünden yetersizdi. Kuddisi, geçen yıl verdiğimiz AİTİA 100. yıl ve Hacettepe Üniversitesi konserlerinde kırık bir mandolinle çalmak zorunda kalmıştı.

Zamanla enstrüman sayısındaki artış ve sürekli bir çalışma yerine sahip olarak, sorunların bir bölümünü çözümlemiş olduk. 1979 yılında çalışmaya başlasak da, gerçek anlamda çalışmalarımız yer,ve diğer bazı sorunların çözülmesiyle, 1982 yılında başladı. Zaten "Çağrı" adını alışımızda da geçen yılda oldu.

Aslında şimdi bizim sorun diyebileceğimiz şeyler, gerçekte Türkiye'de amatör anlayışta - amatör derken müziği ticari amaç olarak görmeyen, fakat sürekli doğruyu arayan bir anlayış- müzik üretmeye çalışan kişi ve toplulukların sorunlarından farklı değil.

En önemli sorunumuz ekonomik sorunlar diyebiliriz. Örneğin; bir konser öncesinde bir takım gitar teli almak bile sorun olabiliyor. Ekonomik sorunlar tanıtım sorununu da beraberinde getiriyor. Konser öncesinde tanıtım yetersiz olduğundan, konser programlarımıza ilgi beklenenin gerisinde oluyor. Bunun yanı sıra AST TOBAV ve Sanat Kurumu'nun tanıtım sorunlarımızı hafifleten çabalarını söylemeden geçemeyeceğiz.

Enstrüman yetersizliği çalışmalarımızı zenginleştirmemi'zin önüne geçiyor. Bir parçanın herhangi bir yerinde çok kısa bir flüt veya viyolensel solosuna gerek duyduğumuz oluyor. Ancak bunu sağlamak gibi bir olanağa şimdilik sahip olmadığımız için, bu eksikliklerimizi elimizde varolan enstrümanlarla kapatma yoluna gidiyoruz. Bu da müziğimizle anlatmak istediğimizi tam olarak vurgulayamamıza neden oluyor.

□ *Müzik anlayışınızdan da sözeder misiniz bize?*

■ Müzik, özdeki düşüncenin form haline dönüşmesidir diyebilir'z. Bundan anladığımız, bir düşüncenin müzik kurallarına uygun, bir biçim kazanmasıdır. Müzikde sadece kulağa uyumlu birtakım seslerin gelmesi yeterli değildir; özünde bir düşüncenin yatması gereklidir. İster sözlü müzik, ister sözsüz müzik olsun özünde bir düşüncenin varolması gereklidir.

Türkiye'de yapılan müziğe baktığımızda, yukarıda sözünü ettiklerimize uymayan bazı uygulamalar görüyoruz. Buna yabancı dilde yapılmış bestelere türkçe sözler uydurularak yapılan hafif batı müziği dediğimiz türü örnek verebilir'z. Sonuçta ortaya çıkan hataları ve aslında müziğin sadece kulağa seslenmesi, sözlerin anlamı bakımından birşey vermeyen, insanı günün gerçeklerinden uzaklaştıran, düşünce yeteneğini körelten, yani uyuşturucu etkisi yaratan, duygu sömürüsü yapan müzik türleri ortaya çıkmaktadır. Bize göre müzik insanı düşünmeye yöneltmeli. Günün sorunları, değişik yaşam biçimleri müziğe girmelidir. İnsanları sadece üzmek, sadece sevindirmek, heyecanlandırmak, irkiltmek müziğin amacı olmamalı. Eğer kişiye bu duygular yaşatılmak isteniyorsa bunun gerçek nedeni anlatılmalıdır. Genelde müzik anlayışımız budur diyebiliriz. Müziğimizin temeli aslından yukarıda söylediklerimizin toplamıdır. Söze uygun müzik yapmak topluluğun ilkesidir. Müziğe önce sözden başlıyoruz. Müziklenecek sözleri inceliyoruz. Müziklenecek bölümleri belirliyoruz, sonra müziğin diğer kurallarını gözönüne alarak müzikliyoruz.

□ *"Gemici Türküler'i" için neler söyleyebilirsiniz?*

■ "Gemici Türküleri", M.Ali Baştuji'nin yazdığı 18 bölümlük uzun bir şiirin müzikle anlatımıdır. "Gemici Türküleri" 1979'dan buyana süregelen çalışmaların şu aşamadaki sonucudur. Çıkışı bir rastlantıya bağlanamaz. Genellikle deniz insanı kavgacı, duyarlı, neşeli ve özlem doludur. Bizi müzik açısından etkileyen de deniz insanının bu yönüdür. "Gemici Türküleri"nde varolan, genel yaşamın deni'zi ve deniz insanına yansımasıdır. "Gemici Türküleri"mizde olduğu gibi bütün müziklerimizin ortak özelliği lirik bir karaktere sahip oluşudur.

Bağrımda Açan Yumruk

Desen : ŞÜKRÜ KARAKUŞ

Bunu Adamak Azdır Sana!

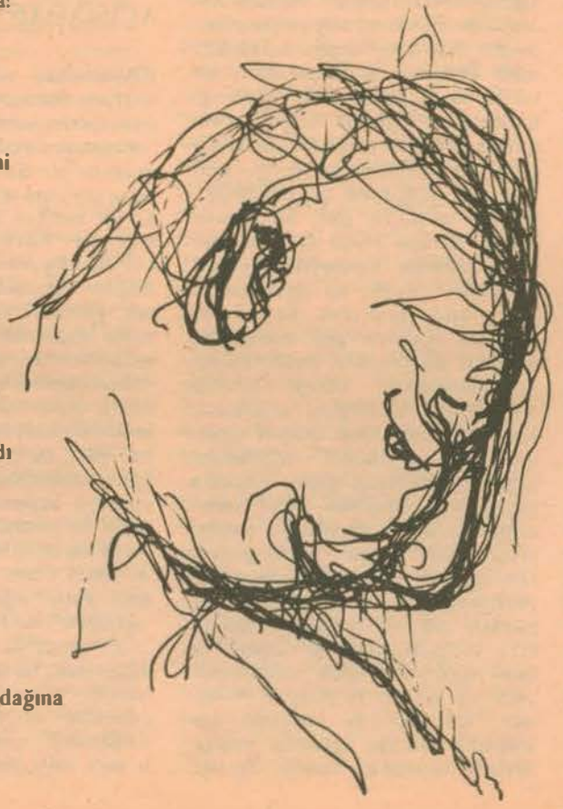
Kanaryaydım ben önceleri, tutuklanmadan
daha sesim. Ünlerdim kayadağın doruğuna
son soluğumla. Bırakırdı istemese de
çarmıhlı ağzından, yaşamak suçlu bıldırcını
Geceye ve lükse körkütük bağımlı karalaın şahini

Gökyüzümdür kimi yittiğimde gözünüzden
Balmumu tuğralar sarkıtılır yıldızlarımdan
Yaralı bir yel olduğum da olmuştur arada
O süreç eserdim bileyi bileyi sesimi. Yarardım
karnını, sarmaşık tüyü ağan çırkef gecenin

Güneş'tim ben enson gördüğünüzde. Püflük
çit örüldüydü ışığıma. Mermilere gömseler de
beni, dirim doğurdum ölürken. Aylarım vardı
paslı ve iğreti suskunluğa bölenik. Aylarım vardı
kanımın tecim ustası ve dönek; sarsak korsanı
cennetin. Aylar ki dipnotsuz hayın, bitli ölüm
ağılı, etiketi: düşü ısırılmış mağara

Gözsektiren çamların uğultusunda uyurum.
Çürük dişli böcekler siner etime. Ve
tükürürler kanımı küflü, boyutsuz tarihe

Gözüm arkada tüneyemedim kor menekşenin dudağına



Muammer Karadaş

Oscar Amca Ne Söylersin?

Taner Ay

KAPİTALİST SİSTEMDE ÖDÜLÜN İŞLEVİ

Kapitalist sistemde 'sanat' etiketiyle alabildiğine 'masum' bir anlam kazandırılmaya çabalansa da, sinema anlatısından önce yapımevi vardır. Örneğin, müzikal anlatı dendi mi, belleğimizde Metro - Goldwyn - Mayer'in aslanı dirilivermez mi: Anlatıyı gerçekleştirenlerin tanıtma bölümündeki adlarını o 'sevimli' kükreyişiyle 'himayesine' alan ya da Hollywood'u kültürel yaşamımıza sokan simgelerden sadece biri? İlginçtir, efsane Judy Garland'ın veya müzikal sinemada Fred Astaire'in 'şıklığının' karşıtı sunumuyla çağımızın mitologyasının 'sıradan insanı' ögesine dönüştürülen Gene Kelly'nin adı bile,duygularımızınsömürgeleştirilmesi evresinde Metro - Goldwyn - Mayer'in aslanı denli işlevsel değildir (:yapımevinin simgesini seyirci ve dağıtım olgularında 'seçime' dönüştüren de bu özelliktir). Burada yönelteceğiniz soruyu tahmin edebiliyorum: Yapımevi sorunsalında imlenen 'seçimin' ölçütleri nelerdir? Hemen belirteyim: Biliyorsunuz, sinema sanayisi, anlatıcı, anlatı taşıyıcısı, senaryo yazarı, vb. kimseleri istihdam eder. Anlamı açıktır: Sinema sanatçıları sadece yaşanmışlıkların sanatsal 'tadını' veren kimseler olmayıp, aynı zamanda yapımevlerince iyi satacağı düşünülen anlatıları (:meta) üretmekle ve onlara 'değer biçmekle' görevlidirler de. Anlatılara 'değer biçmek' zorunluluğu ise, sözkonusu malın kapitalist sistemdeki 'sanat' niteliğinden önce yapımevince üretilen ve kâra dönüşmesi amacıyla piyasaya sürülen bir meta olarak alıcısını bulmasında belirmektedir. Çünkü, serbest rekabet olgusu yapımevleri arasındaki çelişkiyi de sürekli kılmaktadır. Örneğin, Metro - Goldwyn - Mayer'in 1940'lı yıllardaki sloganı (:'gökyüzündekinden daha çok yıldız!'), sinema sanayisinin tekelleri arasındaki bu mücadeleyi vurgulamaz mı? Kuşkusuz. Ancak, anlatıdan (:dolayısıyla yapımevinden) önce, malı kâra dönüştüreceklere de belirli bir 'değer biçmek' sistemin doğası gereğidir: Sinema anlatısından önce sinema sanatçısının mitos katına oturtulması, yani 'ölümsüz' kılınması (:elbette, sözkonusu 'ölümsüzlük' burjuva ideolojisinin Din/Birey 'netliğinin' sinema sanayisindeki karşılığıdır) çağımız insanının Tarih/Kültürle olan ilişkisine açılacak 'pencere' olan sinema sanatçısının iş gücü satıcısı niteliğinden ötürüdür. Şurası açıktır ki, üretimde bulunan sanatçı ölümlüdür. Oysa, sanatçı olarak piyasada bulunuşu *sürekli* olacaksa (zaten, paranın durmaksızın sermayeye dönüşümü bunu gerektirir), iş gücü satıcısının 'devamlı üreme yoluyla yaşayan bireyin kendini ölümsüzleştirmesi gibi' *ölümsüzleştirilmesi* zorunludur. Bir başka deyişle, seyircisi (:satın alınması) azalanlara yeni 'boyutlar' kazandırmak (:örneğin, bir anlatıcıya Oscar ödülüyle yeniden 'değer biçmek' gibi) ve ölüm sonucu piyasadan çekilen/çekilecek iş gücünün yeni 'değerler' ile sürekli olarak yerinin doldurulması gerekir. İşte, Oscar ödülünün ya da benzeri özendirici olguların karmaşıklık 'yumaklarındaki' bir ucuda budur. Daha da önemlisi, bu maddesel 'ölümsüzlüğün' ötesindeki zihinsel 'ölümsüzlüktür': 'Ölümsüz anlatıcı', 'ölümsüz anlatı taşıyıcısı' türünden. Aslını ararsanız, zihinsel 'ölümsüzlük' de maddesel 'ölümsüzlük' temelinde biçimlenir. Ancak, maddesel 'ölümsüzlük' denli kuramsal saflığı içermemektedir. Çünkü, sinema sanatçısının ya da anlatının 'bütün zamanlardaki' izlenirliği kısmen sinema tarihinin bir olgusu olarak önemine, kısmen ideolojilerle ilişkisine, kısmen de anlatı /anlatı taşıyıcısı - seyirci arasındaki özgül ilişkilere dayanmaktadır. Ne var ki, başta 'ölümsüzlük' etiketi eğretilemedir: Yaşamı 'bitimli' olan sinema sanatçısı tarihi gelişim ve bu gelişimin getirdiği/getireceği yeni 'değerler' karşısında da 'bitimlidir'. Sinema sanatçısı gibi, üretiminde katkısı olduğu anlatı da yeni estetik bireşimler karşısında 'bitimli' olacaktır. Üstelik, bu eğretilemeye sanat 'kılıfı' geçirmek, Veysel Öngören'in deyişiyle pek masum bir davranış da değildir. Artık, dudak kıvrımlarınızdaki 'öfkeyi' tahmin ettiğimden, imlediğimi açıyorum: Kapitalist sistemdeki sinema sanatçılarının 'ölümsüzlük' sıfatlarının kökenini doğaüstü güçler (:sinema sanayisinin 'değerinin' Oscar sorunsalında yeniden düzenlenip çağımızın bir 'tanrısı' katına yerleştirilmesi) ve ezeli/ebedi yaşam eğretilemesinde aramak gerekir. Yani, mutlak erk ve zamanda: Mutlak erki iş gücü, mutlak zamanı da tarih etkilerken, sıfatı 'ölümsüzlük' olan bir sanatçı iş gücünün ve bunun 'kalıcılığı' da tarihteki ilerlemenin kurduğu bütünün yozlaştırılmış tasarımını anlatır. Bu da, altyapısının sınıf egemenliği olmasından ötürü, rantiye tabakanın şu mahut 'aslan payının' düşünce ve inançta tescilidir. Evet, ne dersiniz? Sizin yanıtınızı bilemem ama, bana sorarsanız Oscar'ın ya da kapitalist sistemdeki benzeri ödüllerin asıl amacı budur derim: Çanlar seyirci için çalıyor!

SİNEMA SANATÇILARI ARASINDA İMTİYAZLI BİR KATEGORİ YARATMAK AÇISINDAN OSCAR ÖDÜLÜ

Biliyorsunuz, emperyalizm egemen sınıftaki dönüşümün genel görünümüdür. Burjuvazinin rantiye tabakaya 'sıçramasından önceüretimsürecinde dolaysız bir işlevi vardı. Çünkü kapitalist işleyişte sermaye,sermayesahibi ile birlikte düşünülürdü ve sermayenin 'hakkı' olduğu savlanan kâr da, sermaye sahibinin çalışması dikkate alınarak savunulurdu. Ancak, yirminci yüzyılın başından itibaren kapitalist sınıf bu 'devrimci misyonundan' sıyrıldı ve sahip oldukları sermayeyle üretim sürecinin dışına çıktı: Eski 'müteşebbislik' işlevlerinin karşılığı olarak elde ettikleri kârı da, artık sermayenin 'hukuki' sahipliğine dayanarak ele geçirmeye başlamıştı. Bir başka deyişle, 'kırpıkları kuponlarla' yaşamaya başlayanlar, doğrudan üretimle ilgileri olmamalarına rağmen, sadece kârın 'aslan payının' ellerine 'akmasını' izlediler.

Emperyalizm toplum biçimi olduğundan, bu asalaklık üstyapı öğelerinden olan sinema sanatının 'değerlerine' de etkide bulunacaktır: Asalaklıkla 'çene ile diş' gibi bağlı olan imtiyazlılık da, karşıtı ideolojinin nicel güçleri arasında nasıl ayrıcalıklı tabakalar yaratmakla onları güç'ün önemli bölümünden ayırma eğilimini haizse, sinema sanatçıları arasında da diğerlerinden çok 'farklı' kategorileri oluşturacağı ortadadır. İşte, kapitalist sistemin sinemadaki en önemli ödülü olan Oscar da, bu 'parçalanmayı' çabuklaştırıp sürekli kılmakta tarihi bir görevi üstlenmiştir (:işçiler için ücret düzeyi itibariyle ayrıcalığın oluşturulması, sinema sanatçıları için de Oscar gibi ödüllerle imtiyazlı bir kategori yaratmak metodu). Doğaldır ki, sinema sanatçısını Oscar ödülü ile imtiyazlı kategoriye dahil etmek, ödül/ceza sorunsalında anlam kazanmaktadır: Charles Chaplin ve Orson Welles profesyonelleri etkileyen o tarihi an'da sisteme karşı çıkmanın (:Amerikan mantalitesindeki) temsilcileri oldukları için cezalandırılmadılar mı? Ya da, Hollywood'da yıllarca çalışan Ernest Lubitsch, Joseph Von Sternberg, Jean Renoir, Fritz Lang gibi anlatıcılar 'Amerikan Rüyasına' aykırı anlatıları gerçekleştirdikleri için ödül dışı tutulmadılar mı? Hatta, Hollywood'u 'ideolojiye' dönüştürenlerden Greta Garbo'nun ve Marlene Dietrich'in 'yabancı' olmalarının (:şu mahut Amerikan 'beğenisinin' kompleksi) ya da Marilyn Monroe'in, Judy Garland'ın, Mae West'in yaşamlarında Hollywood 'ideolojisinin' kutsal kadını olmamalarının Oscar dışındaki ticari güvencede değerlendirilmelerinde payı yok mudur?

Sadece 'yıldızlar' mı? Kuşkusuz, hayır. Oscar'a 'değer' görülmemekle 'cezalandırılan' anlatıların sayısı da çoktur: Örneğin, 1932'de Howard Hawks'ın *Scarface*'ı ile Mervyn Le Roy'un *Ben Bir Pranga Kaçağıyım - I am a Fugitive From a Chain Gang* anlatısı gibi 'başyapıtlara' ödül verilmeyip, büyük harcamalarla gerçekleştirilen ve bir Vicki Baum uyarlaması olan *Büyük Otel-Grand Hotel*'in 'ticari bilançosu' tescil edilmiştir. (:Büyük parayla gerçekleştirilen anlatı da 'büyüktür' espirisi yok mu!). Yine, 1936'da Marcel Martin'in deyişiyle 'bir sanatçının insanın yabancılaşması üzerine gerçekleştirebileceği en olağanüstü belge' olan *Asri Zamanlar-Modern Times* taylorize emekçinin 'çıldırmasını' olay örgüsü yaptığından, *Büyük Ziegfeld-The Great Ziegfeld* ile cezalandırılıyordu. 1940'da *Şarlo Diktatör-The Great Dictator* Berlin-Roma-Tokyo faşizm 'üçgeninin', John Ford'un *Gazap Üzümleri-The Grapes of Wrath* ise yükselen Mac Chartyizmin 'ürkütüsüyle' Alfred Hitchcock melodramı *Rebecca*'ya 'yenik' düşürülürken, Hollywood sanki kapitalizmin bu 'asi çocuklarına' karşı ne denli 'apolitik' olduğunu tanıtlamaya çabalıyordu. 1941'de John Ford'un alabildiğine 'stüdyo kokulu' *Vadim O Kadar Yeşildi Ki-How Green Was My Valley* anlatısı Orson Welles'in klâsik Hollywood'un karşıtı teknik denemeleri gündeme getiren *Yurttaş Kane-Citizen Kane*'i ile karamsar/karanlık örgüsüyle kapitalist sistemin çıkmazını da hissettiren *Malta Şahini-The Maltase Falcon*'ne ter-

cih ediliyordu. 1947'de Elia Kazan'ın Laura Hobson'un romanından uyarlama *Kibarlık Anlaşması-Gentlemen's Agreement* anlatısı, Amerikan 'sığlığına' uygun olay örgüsüyle (:Yahudilikle Hıristiyanlık arasında bocalayan ve bu nedenle sürekli bunalımlar geçiren ünlü bir yazarın yaşamından kesitler) 'burjuva düzeninin vicdan azabını' hissettiren Charles Chaplin'in otobiyografik ve simgesel *Bay Verdoux-Monsieur Verdoux*'unu ödül dışına itiveriyordu.

Oscar'ın ödül/ceza sorunsalında anlam kazandığını vurgulamada bu kadar örneğin yeterli olabileceğini düşündüğümden, artık sormak istiyorum: Oscar'la ödüllendirilen sinema sanatçıları ya da anlatılar, 'cezalandırılanlar' karşısında gerçekten imtiyazlı bir konuma yerleşmişler midir? İsterseniz, yönelttiğim sorunun yanıtını ben vereyim: Dr. Benjamin Spock'ın, Maurice Messegue'ın ya da Dr. Joan Gomez'in 'kılavuz' kitaplarına göre yaşayanlar açısından (:Yani, 'standart adamlar') belki. Ancak, profesyonellerin Oscar denilen ödülüyle gelen 'imtiyazlılığın', traji-komik değerlendirmeleriyle aslında güçsüzlüklerinin tescilinden başka birşey olmadığın tarihi süreç tanıtlamıştır: İdealist sinema yazarları/tarihçileri (:Sistemin organik aydınları) bile, profesyonelleri'n ödül/ceza sorunsalında Oscar'a 'değer gördüklerini' değil de, 'cezalandırdıklarını' sinema tarihinin (:Daha doğrusu, dolaylı sinema tarihinin) olgusu yapmışlardır.

ÇAĞIMIZ İNSANININ KÜLTÜR VE TARİH'LE İLİŞKİSİ AÇISINDAN OSCAR'IN İŞLEVİ

Şurası açıktır ki, sinema sanatçılarına ve anlatılarına 'biçilen değer', *ödülün gücüyle* işlevsellik kazanmaktadır. Yani: Sinema sanatçıları ile anlatıları 'ölümsüzlük' katına yerleştirilmeden önce, ödülün de 'efsaneye' dönüştürülmesi gerekir. İşte, o küçük kızın da profesyonellerin 'imdadına' çığlığıyla yanıt vermesi bu zorunluluktan kaynaklanmıştır: Ödülün ikinci yılında Akademi mensuplarından birinin küçük kızı(: Veya yeğeni) heykelciği görünce 'Aaa, ne kadar da Oscar amcama benziyor!' diye bağırmaz mı, artık boyu otuz santimi aşmıyan heykelcik 'efsane' Oscar 'amcamız' oluvermiştir. Elbette, gerçek olup olmadığı bilinmeyen bu olay Oscar'ın kitleler üzerindeki 'görünür' gücünü inşa etmemiştir. Ancak, ödülün gücünü yaygınlaştırınnada o masal boyutuyla 'gizli' güç olarak işlevi çok büyük olmuştur: Biliyorsunuz, günümüzde egemen olan öğrenilme, değerlendirilme ve yaygınlaştırılma biçimi içinde her türden sanat etkinliğine de, toplumsal sistemin etkinliğini (:Gerçekliği mistifiye ederek) artırıcı cihette ivme verilmiş, dahası bununla sınırlı tutulmuş ve sonucunda sanat geniş kesimler için gerçekliği mistifiye ederek yaşanana mistik bir görünüm kazandıran 'yük' olmuştur. İmlediğimize çağımızın insanının irrasyonelleşmesiyle sanat/kültür yaşamındaki beğeni düşüşünü de eklersek, 'aydınlar' ile bu kategori dışında tuttuklarımıza egemen olan (:ortak kimlik) algılama ve anlama düzeyini belirtebiliriz: Mitik bir dünya tasviri ve idrakının çağımız insanındaki egemenliği ya da 'bilim ve teknik çağında' çok eski çağların algılama/anlama düzeyine dönüş. İşte, Oscar adının belleklerde kalıcılığının/bağlantının yeniden üretiminin sağlanmasında ödüle 'efsane' boyutu kazandırılmasının işlevi, çağımız insanının Kültür ve Tarih'le olan bu ilişkisinde belirmektedir (:Bana sorarsanız-konu dışı görünebilir ama-Ezra Pound, Celine, Drieu la Rochelle gibi sanatçıların faşizmle ilişkilerinin de bu temelde incelenmesi gerekir derim/gösterenin söylencesel boyutu ile faşizm arasındaki 'ince' ilişki/Nazi ideologu Alfred Rosenberg de tarihi gerçeklerin araştırılması, yeniden değerlendirilmesi olarak değil de, bir mitos olarak görmüyor mu?).

PROFESYONELLERİ BELİRLEYEN TARİHİ AN VE TOPLUMSAL 'RUH' AÇISINDAN OSCAR ÖDÜLÜ

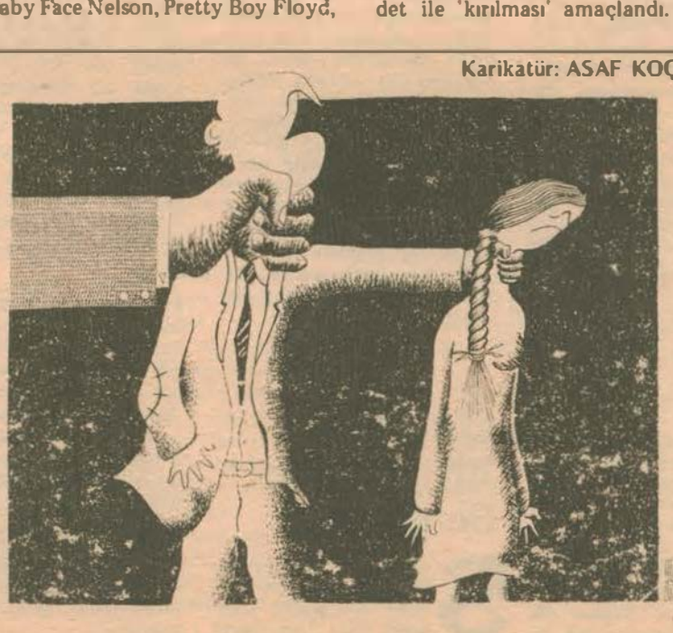
Kanımca, profesyonelleri belirleyen tarihi an ve toplumsal 'ruh' açısından Oscar Ödülü'nü değerlendirmede, 1932'de *Büyük Otel*'e 'yenik' düşürülecek anlatılardan *Scarface* alabildiğine 'çarpıcı' bir örnektir: Amerikan toplumunda 'yasadışı' örgütlerin ortaya çıkmaları, egemen sınıfı ve egemen sınıfın rantiye tabakaya dönüşmesiyle 'yönetici' konumuna oturttuğu orta sınıflardan bürokratları 'ailelerine' katmaları büyük iktisadi bunalımın sonuçlarındandır. Aslını ararsanız, Amerikan toplumunun 1920-1921/1929-1933 evreleri iki tür gangster'i 'efsanenin' ögeleri olarak tarihi (-mize) ne sokmuştur. Bunlardan birincisi, iktisadi ve sosyal açmaz içindeki toplumun 'yenilmişleri', yani taşra soyguncularıdır. Bir başka deyişle, yaşamları boyunca 'gasp ettikleri' paranın toplamı Al Capone ve örgütünün bir yılda 'kazandığının' % 10'unu bile bulamazken, yine de F.B.I.ın tek 'hedefi' olan 'zavallıcıklar': John Dillinger, Machine-Gun Kelly, Baby Face Nelson, Pretty Boy Floyd, Mad Dog Call, Arizona Clark Barker, Bonnie Parker, Clyde Barrow, vd. İkinci tür ise, örgütlü soyguncular dır. Açıktır ki, bunlar da 'mesleğe' iktisadi bunalımın 'zorlamasıyla' başlamışlardır. Ancak, 'meslekten' olanların çoğu göçmen olduğundan, göçmenlerin Yeni Dünya'da kimlik kazanabilme çabalarını ve içki yasağını da (:17 Şubat 1920) imlememize eklememiz gerekir. Konumuz için önemli olan, Amerikan halkının sadece taşra soyguncularına 'sevgi' göstermesine karşın, Hollywood'un nedense Amerikan halkının 'ürktüğü' örgütlü soyguncuları yüceltmesidir: Örneğin, John Dillinger'in yaşamını olay örgüsü yapan anlatılar onu genellikle 'acımasız bir katil' olarak (:Roul Walsh'ın *High Sierra* anlatısını bu değerlendirmenin dışında bırakıyorum) gösterirken, Al Capone'ın 'dünyasının' *Scarface* gibi anlatılarda 'yüceltilmesine' yönelinmiştir. Oysa, John Dillinger Hollywood anlatılarının imlediği gibi 'acımasız bir katil' değildi: 22 Temmuz 1934'de metresinin ihbarı üzerine sinema çıkışı on altı F.B.I. ajanı tarafından pusuya düşürülerek öldürülen John Dillinger'in tek federal suçu çalıntı bir otomobil ile eyalet sınırını geçmiş olmasıydı. Başarılması çok zor soygunlara adını yazmış, firar etmenin imkansız sanıldığı Crown Point hapisanesinden oyuncak bir tabanca ile blöf yaparak kaçmıştı ama, Cinayet A.Ş'nin (:Murder Inc.) 'babası' Al Capone'in 'dünyası' onun tüm eylemlerinin basın ve halktaki boyutlarını kuşkusuz gülerek karşılamıştır. Artık, sormaz mısınız: Hollywood, taşra soyguncularının yaşamlarını çarpıtırken, neden örgütlü soyguncuların 'çarpık' yaşamlarını efsaneye dönüştürmüştür diye? Kuşkusuz, sorarsınız. Haklısınız da. Ancak, yönelttilen sorunun yanıtı o denli 'basit' (: tek boyutlu) değil: Diyelim ki, halkın 'sevgisini' toplayan taşra soyguncularına ihtimal nostaljik bağlantının ve nostaljik bağlantı sorunsalında gelecekteki iktisadi bunalım döneminde taşra soygunculuğunun yeniden üretiminin anlatıların içerdiği 'meşru' şiddet ile 'kırılması' amaçlandı. Peki ya, örgütlü soyguncuların 'yüceltilmesindeki' amaç neydi? Carl Sandburg egemen sınıf bireylerinin, eğlence 'sanayisinin' patronlarının ve bürokratların gangster'ler ile ilişkisini 'indirmediler mi ceplerine yüzde ellileri!' diye vurgularken haksız mıdır? Elbette, Carl Sandburg haklıdır: Hepsi de 'aynı yolun yolcusu', daha doğrusu 'vurgunlarda' ortaktırlar (:Bir ortağı 'arkadan vurmak' kapitalistlerin ahlâkına aykırı değil mi!). Örgütlü soyguncuların yaşamlarının 'gizemi' de, içerdiği sinematografik öğeler ile sinema sanayisinin tekellerine ticari güvenceyi haberlemiyor muydu? Sonra, önemsiz de görünse korkuyorlardı: William H. Mc Swiggin (:Eyalet savcı yardımcısı) ile Jim Doherty gibilerinin 'cennetine havale edilmek' korkusu! Öyle ya, *Scarface*'ın senaryo yazarı Ben Hecht'in Los Angeles'te kaldığı otelin kapısı da 'gözdağı' için çalınmamış mıydı? Bir de, 'ortakların' yüceltilmesi sayesinde örgütlü soyguncuların 'zavallıcıkları' dediği taşra soyguncularına ilg'inin 'parçalanması' gibi (:Sinemanın yaygınlığı ve etkinliği temelinde) ihtimal amacı not düşelim.

Burada, yönelteceğiniz soruyu tahmin edebiliyorum: O halde, *Scarface* (:Üstelik içerdiği sinematografik ögelerle de bir 'başyapıt' değerlendirmesine tabi tutulurken) neden *Büyük Otel* gibi 'önemsiz' bir anlatıya 'yenik' düşürüldü? Zaten, yanıtını da hazırlamıştım: *Scarface*'in ödül dışında bırakıldığı dönem F.B.I.'ın tarihinin en büyük 'insan avını' başlattığı dönemdir (:Ancak, F.B.I.'ın tek hedefi taşra soyguncuları olacaktır; çünkü, ülkede Mafia'nın dışında kimse kalmamıştır). Üstelik, taşra soyguncularını 'temizlemede' yasadışı yollara bile başvurar. F.B.I. Başkanı Hoover'ın Mafia ile birbirlerinin işlerine karışmamak için 'Centilmen Anlaşması' yapmanın 'hazırlık' dönemi olduğu denli, *Crime Does Not Pay* sloganına uygun anlatıların da düzenleyicisi olacak *League of Decency*'in de (: 1934'de yürürlüğe girecektir) 'hazırlık' evresidir. İşte, *Scarface* için profesyoneller bu tarihi an'ı dikkate alacaklardı. Bana sorarsanız, *Scarface*'ı ödül dışında bırakan çok önemli bir neden daha vardır derim. O da, yurttaş/profesyonellerin toplumsal 'ruhudur' :Günün her saniyesinde günah işleyip, pazarları kilisede Tanrı'ya günahlarından arındırılmaları için yalvaran bir toplumun 'ikiyüzlülüğü' sinema sanayisinin profesyonelleri somutunda Oscar'da da gündeme gelecektir: Bir yandan örgütlü soyguncuları efsane konumuna yerleştirirken, öte yanda da gangster'leri olay örgüsü yapan anlatıları Oscar Ödülü dışındaki ticari güvencede değerlendirmekle Al Capone gibileri 'cezalandırmak' :Amerikan 'sığlığına' uygun bir yöntem!

Evet, profesyonellerin 'seçimi', tarihi an'daki tutumlarını ve toplumsal 'ruhlarını' (:Konumlarının yeniden üretimi sorunsalında) yansıtacak, yaşadıkları toplum/dünya hakkında ne düşündüklerini açığa vuracaktır. ●

(SÜRECEK)

Karikatür: ASAF KOÇAK



Plastik Sanatlar'dan...

Zekai Sezer

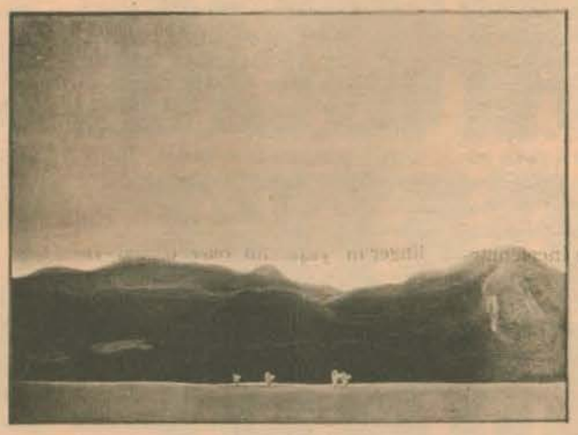
Veysel Günay'ın Resimleri

Yeni açılan Kibele Sanat Galerisi'nde yaşamlarını Ankara'da sürdüren Eşref Üren'den, Turan Erol'dan Adnan Turani'ye, Fethi Arda'dan Mustafa Ayaz'a, Zafer Gençaydm'dan Nihat Kahramana değin, değişik kuşak, anlayış ve teknikte onbeş sanatçının yapıtları sergilendi.

Kuşkusuz herbiri belirli bir aşamada bulunan bu sanatçılardan, üzerinde durmak istediğimiz sanatçı Veysel Günay.

V. Günay 1948 doğumlu. Gazi Eğitim Enstitüsü'nü bitirdikten sonra eğitimini Paris'te sürdürmüş, Şimdilerde Gazi Eğitim Fakültesi Resim Bölümünde öğretim üyeliği yapan genç kuşaktan bir sanatçı.

Anadolu doğası ve gerçeğinden hareketle birbirine benzer yapıtların çokça üretildiği sanat ortamında, V. Günay'ın resimleri bunlardan sıyrılıp ilgileri üzerine çekiyor. Resimlerine konu ettiği doğa, zaman zaman puslu, mavi gökyüzüyle, yeşil kıyıları ve dağlarıyla Karadeniz doğası. Mavi ve yeşil en çok kullandığı renkler. Dışavurumcu nitelikler de taşıyan bu iki soğuk renk; öğeleri azaltılmış doğayı, tuval üzerinde grafiğe yaklaşan ama, ona varmayan bir biçime dönüştürürken, gizli, plastik bir anlatımcılığa da ulaştırıyor. Bu doğa yorumu; öğelerin ve renk çeşidinin azaltılması, bence Cezanne'ın tam karşıtı bir noktaya getiriyor resmini. Cezanne'daki sıcak ve soğuk renklerin, bunların tonlarındaki çeşitliliğin, doğadaki çeşitli biçim ve objeler ile eytişimsel ilişkisinin etkileyici bütünlüğü; V.Günay'ın resimlerinde 'azlık' ve 'arıtılmışlık' ile sağlanmaya çalışılıyor. Yüzey'in büyük bir kısmını kaplayan boşluk ile, onun yanında aynı ya da yakın rengin tonlarıyla kütle etkisi bırakan doğa parçasının karşıtlığı ile bütünlük sağlanıyor. Bu yöntemle tuval üzerinde sağlanan plastik anlatım, sanatçının bir kaç yıl önce Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açtığı sergisinde gördüğümüz "Soba ve Tencere" konulu resmindeki anlatımcılığının farklılaşmış devamı niteliğin de. Sözünü ettiğimiz resiminde kömür sobası ve üzerinde duran tencere; tuvalin üzerine yapıştırılmış maden ve iş kazalarıyla ilgili gazete küpuru ile birlikte dramatik



Veysel Günay, "Odun Taşıyan Kadınlar"

bir anlatım sağlıyordu. Dönemin politik ortamında gittikçe çoğalan ve yozlaşmaya giden "öykücü" resimlere karşı bir tavırdı biraz da. İlkin slogancı gibi gelmesine karşın, plastik güçlülüğü ve bütünlüğüyle, slogancı resimin tuzağına düşmeden, düşündürücü ve soru sorduran bir anlatıma ulaşıyordu; tenceremizin kaynamasını ölen işçilere mi borçluyuz?

1978 yılında Vakko Sanat Galerisi'nde açtığı sergisinde izlediğimiz resimlerin de yeni arayışlarını gözlemlemiştik; ayrıntılı doğa yorumu. Konularının çıkış noktası yine Karadeniz; yağmur yağıyormuş gibi havası, gökyüzü, koyakları, kıyıları, yamaçları ve buralara serpiştirilmiş oba evleri, ağaçlar.

Son resimlerinde, biçimde olduğu kadar, renklerde de yeni arayışlar içinde olduğu gözleniyor. Mor gökyüzü, mavi denizi ile bir koy. Turuncu, sarı renklerin tonlarıyla gökyüzü ve toprak. Ancak yine karmaşıklık arındırılmış. Dingin bir doğa.

Karma sergideki "çırpı taşıyan kadınlar" konulu isimsiz resim insan figürünün resimde yer alması nedeniyle diğerlerinden ayrılıyor. Tuvalin büyük bir bölümünü kaplayan mavi gökyüzü, yeşilin tonlarıyla yapılmış dağ sırası ve tepesinde kümeleşmiş ak bulutlar, dağların dibinde yeşil ovanın sarı ufuk çizgisinde, sırtlarında odun ya da çırpı demeti taşıyan dört figür.

Anlatımın somutlaştığı, giderek 'öykü' sınırına yaklaştığı bir resim bu. Figürler resminden bir şeyleri götürüyor kanımca. Figürler doğa parçası da olabilirdi pekala. Burada şunu da söylemek gerekiyor; V. Günay'ın resimlerinde insan, görünen biçimiyle yer almaz. Resmin gerisindedir. Bazen izleyicidir. Bugüne değin onun salt figürlü resmini bir kez görebildik. "Sandalye'de Oturan Kız" konulu resminde bile, figürden çok, birazda fovistce olan renkler öne çıkıyor, anlatımı üstleniyordu.

Dingin ovadaki figürlerin resime getirdikleri ya da götürdükdükleri tartışılabilir. Yine de vurgulamak gerekir, resimdeki güçlü yanlar (örneğin, yatay giden dağ sıralarının birden dikleşmesinin gözde yarattığı etki) figürlerin neden olabileceği endişeleri azaltıyor.

V.Günay'ın resimlerinde benzer renk ve biçimlerinden dolayı, yineleme var gibi görünüyorsa da, dikkatli bir izleyici en küçük biçim ve rengin hesabını verebilme kaygısını görebilir. Renk, başka sanatçılardaki gibi kolayca resme giremiyor. Kaldı ki son resimlerinde renk ve biçimdeki yeni arayışları, kanımca onu soluklandıracak ve dönüşümlere hazırlayacaktır.

Sanatçıdaki önemli bir yan da batıyı iyi tanımasına karşın, oradan aldıklarını yöresel bir konuyla bütünleştirebilmesi'dir. Yöresel likten hareketle çağdaş bir doğa yorumuna giden çizgi üzerinde şimdi. Onun resimlerindeki doğa, ne batı etkisinde resmimize giren, ilk örneklerinin dışında yinelene yinelene yozlaşma noktasına gelen empresyonistlerin, ne de bir kaç lekeyle oluşturulan ve salt imzalarıyla birbirlerinden ayrılanların 'bozkır' doğası. Kendine özgü, değişik, gerçeğin başka bir biçimde anlatımı.

Ve hiç yenilenmeden sürdürülen peysaj'a tepki V.Günay'ın resimleri.

Ortaçağ Elyazmaları Sergisi

Sanat Kurumunda Avusturya Kültür Ofisi, Graz Akademik Basımevi Eski Minyatürlü Elyazmaları Tıpkıbasımları Sergisi açıldı.

Tıpkıbasım; elyazması metnin özgün biçimine en küçük ayrıntıya değin sadık kalan boş sayfaları bile içeren ve özgün metnin büyüklüğünde baskı anlamına geliyor. Mutlak teknik yetkinlik gerçekleştirilmiş olmak koşuluyla, eksiksizlik-özgün renklere bağlılık ve özgün boyutlar, tıpkıbasımın en önemli ölçütleri.

Tıpkıbasımın gerçekten özgün metinle aynı izlenimi uyandırabilmesi, cildin de özgün basımın aynısını yansıtması, kenarların aslına sadık biçimde elle kesilmiş olması koşuluna bağlı. En küçük leke, zamanın yıpratmışlığı, renkleri ve diğer pekçok özellik olduğu gibi basılmak zorunda. Bunun gerçekleşmesi önemli olan. Nasıl yapıldığı, baskı tekniği ise karışık ve önemli de değil.

Sergide tıp, dinsel, dinsel nitelikler taşımayan belgeler, müzik, Doğu elyazmaları Orta Amerika elyazmaları başlıkları altında 30 tıpkıbasım sergilendi. Müzik elyazmaları grubunda Ludwig Van Beethoven'ın Keman ve Orkestra için Op. 61 DO MAJÖR KONÇERTO'suna ait el yazmasının, Doğu elyazmaları grubunda SİYAH KALEM'in resimlerinin tıpkıbasımları ilginç örneklerdi.

Mehmet Siyah Kalem, bazı sanat tarihçilerine göre 10. - 12. yüzyılda, M.Şevket İpşiroğluna göre 15. yüzyılda yaşamıştır. Ne Türk minyatürüne, ne İran minyatürüne, ne de anonim halk resimlerine benziyor Siyah Kalem'in resimleri. Topkapı Sarayı Hazine dairesindeki resimler, ilk kez 1955 yılında Mazhar Şevket İpşiroğlu ile Sabahattin Eyuboğlu tarafından "Fatih Albümüne Bir Bakış" adı altında bir kitapta toplanmıştı. İpşiroğlu 1977 yılında Graz'da A.D.E.V.A, yayınevince Almanca olarak yayınlattığı "Siyah Kalem" adlı yapıt ile bu resimleri Avrupa'ya tanıtmıştı. Ülkemizde bu konuda henüz kitap yayınlanmadı.

Mehmet Siyah Kalem'in kim olduğu belli değil. Bazı sanat tarihçilerine göre Kıpçak Türklerinden, bazılarına göre Moğol. Bilinen bir şey varsa, o da bu resimlerin Asya steplerinde doğduğu.

İran'lılardan Osmanlılara savaş ganimeti olarak geçtikleri bilinen resimlerin, İranlılara nereden geldiği belli değil.

Hiç bir kültür ve uygarlığın içine oturtulamayan resimlerde, birbirlerinden ayrı karakterde 3 grup resim bulunuyor:

1. Göçebe kökenli halk yaşamı,
2. Süslü kadınlar, savaşçılar, din adamları,
3. Biçim açısından Çin resim sanatını anımsatan resimler.

Gerçekçi bir anlayışla yapılmış resimler bir öyküyü, olayı anlatıyor. Kimi resimlerde hayvan insan karışımı yaratıklar kendi aralarında konuşup, oynamakta, dövüşmekteler. Ancak bunların ne konuştukları anlaşılamıyor.

Fon, figürü ortaya çıkarmak için toprak rengine boyanmış. Figürler ise değişik renklerde; siyah, beyaz, kırmızı.

Örneklerini ne batıda ne de başka bir yerde gördüğümüz, çağının önemli tanıkları olan, anatomi olarak güçlü resimler gizemliliklerini sürdürüyorlar.

"Plastik Sanatlar Eğitimi" Konulu Açıkoturum Yapıldı

Ankara'da "Plastik Sanatlar Eğitimi" konulu bir açık oturum yapıldı. Sanat Kurumu'nda yapılan oturumu ODTÜ öğretim üyesi, ressam Jale N. Erzen yönetti. Hacettepe Üniversitesinden Prof. Dr. Günseli Renda, SBF Basın Yayın Yüksek Okulu öğretim üyesi, ressam Turan Erol ressam İsmail Altınok, ressam Kayıhan Keskinok, ressam ve vitray sanatçısı Mükremin Mungan konuşmacı olarak katıldılar.

G.Renda, plastik sanatlar eğitiminin ve akademilerin tarihçesini; T.Erol, Türkiye'de plastik sanatlarda eğitim yapan kuruluşları; İ.Altınok orta dereceli okullarda sanat eğitimini, M.Mungan, merkezi otoriteye bağlı kuruluşlar ile kurumların bu eğitimdeki işlevlerini, K.Keskinok sanat eğitiminin kendine özgü sorunları konularında görüşlerini açıkladılar.

Oturumun ilginç yanlarından birisi, ülkemizde bu dalda eğitimin yapıldığı iki büyük okulun (Akademi ile Gazi Eğitim Fakültesi Resim Bölümü) temsilcilerinin bu etkinlikte yer almayışlarıydı. Konuşmacılar arasında, eğitimin içinde olan, sorunları daha yakından gözlemleyen ve yaşayan kişilerin olmayışı, bu etkinliğin dinamikli-

ğini engelledi; tartışma yerine, bilinen kuramsal bilgilerin aktarımına dönüştürerek, izleyicilerde yeni açılımlar yaratmadı. Çağdaş plastik sanatlarda eğitimin niteliği, nasıl olması gerektiği, ülkemizdeki durumu, yeni öğrenim yasasındaki değişikliklerin bu alana olumlu - olumsuz etkileri, çocuk eğitimi balk eğitimi konuları üzerinde durulmadı. Orta öğrenimde sanat eğitimini sorunlarını irdelemeye çalışan konuşmacı; en büyük sorunlardan birisi olan haftalık ders saati konusunda (resim dersi 1 - 2 saattir.) hiç değinmedi.

Oturum bilinenlerin yinelenmesi oldu bir bakıma. Oturumun sonunda izleyicilerden birisi söz alarak, konuşulanları bir kaç cümleyle değerlendirdi;

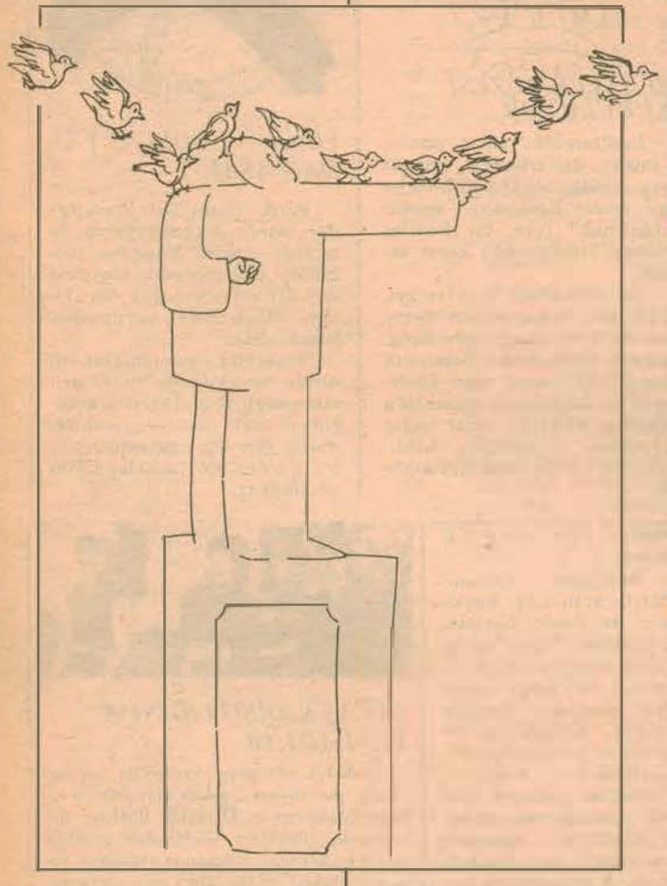
"- Yanlış tartışıyorsunuz. İlkin eğitim ve işlevi nedir? Bu açıklanmalıdır. Örneğin çocukta sanat eğitimini tartışıyorsunuz. Çocukta sanat eğitimi olmaz, çünkü çocuğun yaptıkları sanat eseri değildir. Çocuğun sanat yoluyla eğitimi olabilir ancak."

kitaplar...

TONGUÇ YAŞAR

Metis Yayınları
Karikatür Dizisi, Birinci Basım: Nisan 1983,
44 sayfa, 16x24 cm, 175 TL.

Karikatürün ilkelerinden sözaçıldığında ilk akla gelmesi gereken, Tonguç Yaşar'dır. Gerek



mizahı, gerek çizgisi ile, demokratik ve toplumcu karikatürümüzün en çarpıcı örneğidir Tonguç Yaşar. Karikatüre bakış açımız ne olursa olsun, gözlerimiz şu noktada toplanacaktır: Karikatürün estetik sorunlarını tartıştığımız zaman, aslında Tonguç Yaşar'ı anlıyoruz.

Karikatürlerinin siyasal özündeki yoğunluk, ilk karikatür albümü "Sülüname"den (1969) bu yana değişmedi. Değişen, "Sülüname'den bu yana duyarlığındaki inceliştir. 1960'lı yıllarda doğrudan ilettiği siyasal bildirisi, şimdiki *adsız* (Ya da *Tonguç* adlı) albümünde bir incelikler toplamı olarak karşımıza çıkıyor.

Ardına düşen erkeğe kendini izlemesi için mendil yerine tabanca atan kadın, atış poligonunda tersine çevrilmiş silahlar, başına konan sineği tabancayla öldüren adam, dilencinin şapkasına para yerine konan kafa 12 Eylül öncesi dönemi bu duyarlıkla gören karikatürlerdir .

Albümün başında yeralan sözlerinde, "Anlatılmak istenileni çizgi ile anlatmalı, çizgiyi tamamlayıcı unsur yine çizgidir," diyor. Karikatürü başlıbaşına sanat yapan öğesi çizgi için en doğru tanım bu. Tonguç Yaşar, karikatür sanatımızda çizgiyi en az kullanan, çizgiyi en çok kıskanan karikatürcüdür Çağdaş karikatür sanatının bugün geldiği nokta onun şaşılacak ölçüdeki yalın çizgisine indirgenirken, ortaya çıkan karikatürler bir savunmayı üstleniyor. Karikatür sanatının günümüzde kazandığı yeni özellikleri inatla görmezden gelenlerin karşısına çıkarılacak savunmadır Tonguç Yaşar. Onca az çizgiyle oluşturduğu karikatürlerinde eksik kalanı bulmak zorundayız. Sesi yüksek çıkanları haklı görmeye hazır dururken, görevci anlayışımızın gereklerini yerine getirmenin rahatlığı içinde kalamayız. Sorunlar karşısında yansız dururken, kimi değerler karşısında da yansız kalınabileceği gözden kaçmasın.

Metis Yayınları'nın güzel çabasının sürekli olmasını dilerken, uzun süredir yoksun kaldığımız Tonguç Yaşar'ın karikatür albümünü, 1983 yılının ilk beş ayının "karikatür olayı" sayıyor, Turgut Çeviker'in Cumhuriyet'e yazdığı yazıdaki, sesleri olanaklarının çizdiği sınırlar içinde hep ölçülü çıkanları çok iyi anlatan şu sözleriyle noktalamak istiyorum: "...*sarı* renkçiler, *karayı* hep bir *aydın lüksü* olarak gördü; oysa onlar *lüks değil*, toplumun önünü aydınlatan *lüküstürler.*"

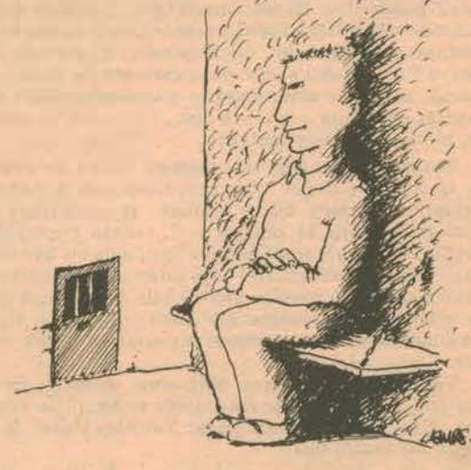
KARAKATÜR

Emre Senan, Metis Yayınları Karikatür Dizisi, Birinci Basım: Nisan 1983, 74 sayfa, 16x24 cm, 250 TL.

Metis Yayınları Emre Senan'ın ilk karikatür albümünü yayınladı. İlk albümler, gençler için her zaman bir dönüm noktası oluşturabilir. Gelgelelim, Emre Senan 1973 kuşağı genç karikatürümüzün bir üyesi olmasına karşın, birkaç albümü birden oluşturabilecek denli üretken ve çizgiyi meslek sayan bir uğraş içinde oldu. Çizgisi kalıp tanımıyor ama, savruk değil. İster az çizgiyle, ister çok çizgiyle oluştursun, karikatürlerinde adı hep saklıdır. Ustaca çiziyor, karikatürün ne denli sarsıcı olabileceğini gösteriyor ve bunları sürekli genç bir heyecanı yansıtarak yapıyor.

İlk bakışta çok çeşitli çizgilere yer verdiği sanılıyor ama, değil. Adını her seferinde yazan bir çizginin çok çeşitli olması da olanaksız. Karikatürde çizginin özgünlüğü de bu olmalı. Kendisi çok önemli bir saptama yapıyor: "Birincisi her içeriğe göre özgün biçim üretme; ikincisi rastlantı..." Üstünde çok durulması gereken bir estetik ilkesinden sözediyor aslında. Özgünlüğün her içeriğe göre yeniden üretilmesi, üslup kaygısını dışlamayı gerektirmez. Albümdeki karikatürlerinin pek çoğunda bu dediğini uyguluyor. Değişik karikatürlerde farklı teknikler, farklı çizgiler var. Ama tümü de aynı elden çıktığını söylemiyor mu? Gerisi artık rastlantıya bırakılabilir. Emre Senan'ın rastlantılarında yakaladıkları çoğumuza örnek olabilir.

SEMİH ACAR



HAŞEK 100. YAŞINI KUTLARKEN ŞVAYK 60 YAŞINDA

24 Nisan günü Yaroslav Haşek doğdu -tam bir yüzyıl önce-. Ondan kırk yıl sonra da "Arslan Asker Şvayk" doğdu. Her ikisi de şimdi, tüm edebiyatseverlerin gönlünde yaşgünlerini kutluyorlar.

Henüz onüç yaşında iş yaşamına atlayan Haşek, çalıştığı eczanede edindiği anıları "Eski bir eczaneden" adlı ıyapıtında yayınladı (1909). İlk yapıtlarında Alman-Çek takışmalarını iğneleyen yazar, daha sonra gezgin yaşamına başlar. Yine de bunun, belirli bir politik bilinci edindikten sonra olduğunu, Çek yazar *Gustav Janouch* şu anı ile anlatıyor: "Bir gün grevciler eczanenin önünden geçiyorlardı. Yaroslav derhal dama tırmandı ve bir kırmızı bayrak açtı; bu, eczane hizmetçisi kızın kurumakta olan kırmızı donuydu. Grevciler yürekten bir "hurra" çektiler.

Gezgin yaşamı sırasında Haşek, Balkan dağları ile Karpatlar arasında gezmediği yer bırakmadı. Henüz 1900 yılında ilk röportajları Prag'ın büyük gazetelerinde yayınlandı.

1905 yılında varlıklı bir ailenin kızına aşık olan Haşek, epey uğraştıktan sonra kendini damat olarak kabul ettirdi. Ne ki bu evlilik, 1912 yılında oğlu Richard'ın doğmasından az sonra şu şekilde sona erdi: "Bir gün eşinin ailesi konukluğa geldi. Kapıya çıkan Yaroslav, konuklarını çok candan karşladı. Hemen gidip bira alacağını söyledi. Gidiş o gidiş! Yaroslav bir

Yaroslav, konuklarını çok candan karşıladı. Hemen gidip bira alacağını söyledi. Gidiş o gidiş! Yaroslav bir daha geri gelmedi..."

Ayrılıktan sonra Haşek çok verimli hale geldi. Tarihçilerin yazdığına göre, "hem içti hem yazdı; hem yazdı hem içti." Yılda 60 kadar kısa öykü çıkarıyordu. 1915'te askere alınınca iş değişti. Kahramanlıktan madalyalar aldı ve ardından Ruslara sığındı. Orada Bolşeviklere karşı savaşanlar arasında alınan Haşek, bu kez, 1918 yılında, Bolşeviklere katıldı. Bundan sonraki iki buçuk yıl içinde yazarın tek damla içki almadan, yüklendiği görevler için canla başla çalıştığı edebiyat tarihçilerince söyleniyor. Bu arada ikinci kez evlendi; eşi bir Rus idi.

Daha sonra, 1920 yılında bir görevle Çekoslovakya'ya gönderilen Haşek, orada güç durumda kaldı. Yeniden yoksuluğa düşen yazar, düzenli yaşamını da bozmak zorunda kaldı. Ne ki göreceğini görmüştü ve ortaya "Arslan Asker Şvayk"ı çıkarttı. Üç bölümden olacak anlatının sonuncusunu yazamadan öldü ama yazdığı kadarının yerini, bugün, şayanılan bu günlerde, hiçbir şey dolduramıyor.

Şvayk, doğru bildiğinde şaşmaz. Belirli bir durumda ve koşulda doğru olan şey, onun için her zaman doğrudur. Yerden bitme krallara ve soytarılara hiç yüzvermez. Bilir ki onların yeri, tarihin çöplüğüdür. Hiçbir savda bulunmaz kendisi için, ama bir şey olduğunu söyleyenlerden, her şeyi gıdım gıdım kanıtlamalarını bekler. En masum anında bile Şvayk, çok tilkiye yolda yürümeyi öğretir. Çünkü onun yolu, kişisel çıkarlardan arınmış, evrensel bir onur ve eşitlik yoludur.

Yazar Yaroslav Haşek oldü ama, yarattığı Şvayk yaşıyor. Aramızda, yanıbaşımızda ve hiç ödün vermeden. Şvayk'ın varlığında yazar Yaroslav Haşek de yaşıyor. Ne mutlu ona...

●gürhan uçkan

ALLENDE'NİN YEĞENİ ROMAN YAYINLADI

Salvador Allende'nin yeğeni İsabel Allende'nin ilk romanı İspanya'da yayınlandı. Daha önce piyes ve masal yazmış olan yazarın romanının adı *"La casa de los espiritus"* (Ruhların Evi). Barcelona'da yayınlanan roman, Şili'nin yirminci yüzyıl tarihini oluşturuyor.

İsveç'te LatinAmerika edebiyatının en çalışkan tanıtıcısı olan çevirmen ve eleştirmen Kjell A Johansson, kitabı, büyük bir ilk roman olarak adlandırıyor. Ülkesini terketmek zorunda kalan yazarın beraberinde bir saksı dolusu Şili toprağı götürdüğünü ve buraya ektiği "Beni unutma" çiçeğinin giderek geliştiğini yazan Johansson, "... kitabında kökleri Şili toprağında derine inmiş ve büyük yaşama isteği ile salt İspanyolca yazılan edebiyatta değil, birçok yabancı dilde de sürgün verecek," sözleri ile İsabel Allende'yi alkışlıyor. (Dagens Nyheter, 26/4-83)

"Ruhların Evi", bir ailenin serüveni. En yaşlı kişisinin yaşamı sürecinde insanları ve değişen ortamları işliyor. 90 yaşını bulan Estaban Trueba, ilk büyük sevdasının, sevgilisinin ölmesi üzerine acı sonuçlanmasından ötürü, ailenin bakımsız bırakılmış çiftliğine çekiliyor ve "bir yandan zengin olurken, öbür yandan yanında çalışan ırgatların kızlarını gebe bırakıyor..." Daha sonra sağcı bir senatör olan Estaban, kendi öz torununu bile işkence masasına göndere biliyor, Salvador Allende'nin yanında, kendi öz oğlu da öldürülüyor.

Başkişisinin erkek olmasına karşın, romanın bir kadınlar romanı olduğu görüşünde Johansson. Yazar da kitabı, "anneme, anneanneme ve diğer önemli kadınlara" adamış. Erkekler atıp - tutuyor, asıp kesiyor ama, yaşamı sürdüren ve olayların gelişmesine yön veren kadınlar.

Romanda "ozan" adıyla anılan bir başka kişi de Pablo Neruda. Çocuklar, "ozan"ın dizinde oturup şiir dinliyorlar ve "ozan" yetişen nesillere öncülük ediyor. Neruda'nın bir protesto yürüyüşüne dönüştürülen cenazesi, "ozan"ın cenazesi olarak uzunca anlatılmış.

Özellikle Marquez çevirileri ile tanınan Kjell A Johansson, İsabel Allende'nin romanı için şöyle diyor: "Diğer birçok Latin Amerika romanı gibi bu roman da büyük düşgücüne sahip nefis bir roman. Aynı zamanda, İsabel Allende'nin de dediği gibi, bir özyaşam romanı.

●gürhan uçkan

"GANDİ" FİLMİNİN YAPIMCILARI HİNDİSTAN'A BORÇLARINI ÖDEMEDİLER.

Hindistan'da yayınlanan Indian Express gazetesi, Oskar ödülünü kazanan "Gandi" filminin yapımcısı "Columbia Pictures" şirketi'nin, Hindistan Demiryollarına filmin çekimi için anlaştıkları miktarın 90,000 dolarını ödemediğini belirtiyor.

Gandi filminin büyük bir bölümü, Hindistan'daki tren yolları ve küçük garlarda çevrildi.

Öte yandan, Güney frika'da faaliyet gösteren uluslararası korsan "video kaset" şebekesinin piyasaya sürdüğü "Gandi" filminin 14 kopyasını ele geçirdi. Filmlerini Avrupa'dan ve özellikle İngiltere'den "olağanüsti gelişmiş araçlar" ile ülkeye sokduğu öne sürüldü.

GANDİ'NİN KALKÜTA'DA GÖSTERİLMESİ ERTELENDİ

Bu yılki Oscar Ödülü'nü alan "Gandi" filminin, bir yardım derneği yararına Hindistan'ın Kalküta kentinde yapılacak ilk gösterimi ertelendi. Kalküta Emniyet Müdür Yardımcısı, çok yüksek olan bilet fiyatlarının, ekonomik sıkıntılar ve zor yaşam koşulları yüzünden büyük sıkıntı içinde bulunan halk üstünde olumsuz etki yapabileceği için bu kararın alındığını bildirdi. Dev patentli Oscar Ödüllü Gandi'nin Hindistan'da gösterilmesinin, şimdilik de olsa ertelenmesi, oldukça ilginç bir görüntü çıkarıyor ortaya. Hindistan'ın en kalabalık ve en yoksul kentlerinden biri olan Kalküta, Hindistan Komunist Partisi'nin yönetiminde bulunuyor.

BEATLES MÜZESİ KURULUYOR

İngiltere'de yıllar sonra, "İngiliz kültüründe önemli pay sahibi" olduğu resmen kabul edilen Beatles'ın "anısını yaşatmak" için, bir Beatles müzesi kurulmasına karar verildi.

Bu konudaki açıklamayı, Thatcher hükümetinin çevre bakanı Tom King yaptı. King, yaptığı açıklamada, Beatles'ın "doğduğu" kent olan Liverpool'da kurulması düşünülen müzeye 628.000 dolar bağış yapılması konusunda hükümetinin karara vardığını söyledi.

PUNK YUGOSLAVYA'DA YASAK

Punk akımı Batı Avrupa'dan sonra Yugoslavya'ya da sıçradı. Ancak Yugoslav yetkililer beklenmedik biçimde sert bir çıkış yaparak, bu akımın ülkelerinde yayılmasını yasakladılar.

Yetkililer yayınladıkları bildiride, son yıllarda bu tür müzik vanan toplulukların arttığına dikkati çekerek, punk akımının gençliği yozlaştırdığını bu yüzden de yasaklandığını açıkladılar.

SAVAŞ KARŞITLIĞINDA YENİ ADLAR

Paskalya süresince Avrupa'da yapılan "barış yürüyüşleri", müzik alanında da etkilerini gösteriyor. Özellikle İngiltere listelerinde, "Nükleer silahlardan arındırılmış bir Avrupa" sloganının etkisinde yeni topluluklar ve parçaları göze çarpıyor. Bunlardan biri de İrlanda kökenli topluluk "U2". "Two Hearts Beats As One" adlı parçaları ile Melody Maker'in 45'lik listesimle 10. sırayı alan U2, "War" adlı uzunçaları ile de LP listelerinde ikinci sırada. U2, İngiltere'nin yanı sıra, ABD'de de çok tanınan bir topluluk. "Yalnızca su içen" dört gençten kurulu topluluğa eleştirmenler, "eski rock okuluna bir alternatif" gözüyle bakıyorlar.

SERİF REAGAN GENÇLERİN YANINDA

ABD başkanı Ronald Reagan ve yönetimi, Avrupa'ya yerleştirmeyi düşündükleri füzeler konusunda kafa yormaktan fırsat buldukça, kendi toplumlarının sorunları ile de yakından ilgileniyorlar.

Başkanlık işişleri sekreteri James Watt 4 Temmuz'da Ulusal Bayram nedeniyle Washington'da düzenlenecek müzik gösterilerine katılacak topluluklardan biri olan "Beach Boys"un gösterilerini ve başkentte kalmalarını, içki ve uyuşturucu kullanan bir çok hayranını da birlikte getirecekleri nedeniyle yasaklayınca, ortalık karıştı.

Bunun üzerine Reagan olaya müdahale ederek, Watt'ı yanına çağırdı ve "fazla ileri gittiğini" söyledi! Eşi Nancy Reagan, başkan yardımcısı George Bush ve Orta Doğu'da arabuluculuk görevi yapan Philip Habib gibi kişilerin yaptığı baskı sonucu girişimde bulunan Reagan'ın uyarısı sonucu, Watt, kararın düzeltileceğini söylemek zorunda kaldı.

KARAMAN'DA DİL BAYRAMI

Karaman'da yıllardan beri yapılagelen "Türk Dil Bayramı ve Yunus Emre'yi Anma Törenleri", bu yıl da değişik törenlerle yineleniyor.

3 - 4 Haziran tarihleri arasında gerçekleşen bayramın kutlama programında, dil seminer ve çalışmaları, resim, fotoğraf ve Yunus Emre'nin şiirlerinden oluşan şiir sergileri, resim-şiir, kompozisyon yarışmaları ve orta dereceli okullarca sahnelenen oyunlar yer alıyor.

AKDENİZ YAZIN SEÇKİSİ ÇIKTI

Adana'lı bir grup sanatçı 'Akdeniz' adlı bir yazın seçkisi çıkarıyor. "Çukurova'nın yazınsal alandaki boşluğunu doldurmak için' oluşturulan seçkide, Mehmet Taşer, Duran Aydın, Mustafa Dertli, Ahmet Yürekli, Çetin Boğa, Ali Mustafa, Mehmet Uslu, Nevzat Sıtık öykü, şiir deneme, inceleme ve günlükleriyle yer alıyor.

İlk sayısında Orhan Kemal konulu bir de soruşturma düzenleyen seçki, iki ayda bir yayınlanacak.

E.T. FİLMİNİN YAPIMCISININ YENİ FİLMİ

E.T. filminin yapımcısı Steven Spielberg, geçen haftalarda Londra'ya yeni filminin ilk çalışmalarına başlamak için geçtiğimiz haftalarda Londra'ya gitti.

"Indiana Jones'un Yeni Serüvenleri" adlı yeni filmde, baş rolü Harrison Ford canlandıracak.

BİR RESMİ KAÇ KİŞİ SEYREDEBİLİR?

Geçenlerde Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi öğrencilerinden bazıları bir resim sergisi düzenlemek üzere izin aldılar. İyi niyetli ve iddiasız bir çalışmaydı bu. SBF Dekanı Necdet Serin de sanatsever öğrencilerinin bu girişimini elinden geldiğince destekledi. Herhalde resimlerin daha iyi değerlendirilmesi amacıyla, resimlerin önünde 'birikebilecek' izleyici sayısını en çok üç (3) olarak belirleyen Serin'in tutumu, okul ve sanat çevrelerinde övgüyle karşılandı.

YENİ TÜRKÜ: "AKDENİZ AKDENİZ"

Yeni Türkü'nün ikinci plağı "Akdeniz Akdeniz" geçtiğimiz ay satışa çıktı. Plak, grubun bir süredir sürdürdüğü konserlerinin bir derlemesi niteliğinde. Parçaların içeriği, kendi deyişleriyle, "Akdeniz insanının sevecenliği, sıcaklığı ve özlemleri ile yeni ozanlarımızın deyişleri," tarafından belirleniyor.

Telli müzik aletlerinin ağırlıkla kullanılmasından da kaynaklanan, ancak daha çok teknik yetersizlikler nedeniyle doyurucu bir ses derinliğine ulaşamamış olmasına karşın, Yeni Türkü, özgün bir tını elde etmeyi başarmış. Aslında bunda topluluğun doğrudan dinleyenleri arasında, sık sık gerçekleştirdiği konserlerde kendini geliştirmesinin de payı var.

Tek tek parçalara baktığımızda özellikle dikkati çeken birkaç parça var: 1982 yılının en iyi film müziği seçilen "Deli Kan" filminin müziği, değişik bir çalışma olan "Yılmaz Peşrev" ve tanıtılırsa listelerde yükselebilecek olan "Gurbete Kaçacağım".

Yeni Türkü'ye ilerdeki çalışmalarında başarılar dileriz.

● sina onur

HAFİF MÜZİKTE SENTEZ ARAYANLAR

Türk Edebiyatı, Nisan sayısında, "hafif müzikte sentez arayışları" üzerine bir soruşturma hazırlamış...

Araya araya bir türlü bulamadığımız sentez üzerine müzisyenlerimiz "değerlifikirlerini" beyan etmişler.

Kimi, "Türkiye'de hafif müzik bilgisizlik üzerine kurulmuştur," diyor; kimi "çağdaşlaşma sorununa bir defa daha eğiliyor (!); kimi gelecekte müzik alanında neler olacağı konusunda "kehanetlerde" bulunuyor.

Çok konuşulan şu sentez konusunda büyük "laflar"a yanıt: işte Okay Temiz, Timur Selçuk, Zülfü Livaneli, Çınuçen Tanrıkorur... Ve büyük sözler söylemeden ülkemizde yetişen yeni çiçekler: Yeni Türkü, Ezginin Günlüğü, Grup Çağrı.

"Sentez" arayanlar bir gün bulmayı da umut ediyorlardır herhalde...

● sina onur

bu köşeden

BEKLEYEN GOLIATH MI?

● murat yetkin

Bildiğimiz senaryo. Adam çaparilerini suya yayarken, onları yutmak için hazır bekleyen bir dolu 'av' olduğunu biliyor zaten. Oltaları atıyor ve beklemeden çekiyor zıp zıp gelen 'balıkları'.

'Goliath Bekliyor'un alıştığımız Amerikan TV dizilerinden ayrılığı, sanırız diğerlerine (örneğin Dallas'a) göre daha bir 'acemice' çekilmiş olması.

Goliatlı, yıllar önce büyük savaş sırasında batırılmış, ama şöyle ya da böyle 'yaşamayı başarmış', artık 'yukarıdaki' dünya ile organik tüm bağlarını kesmiş, (dikkat) beraberinde çok önemli bir 'devlet sırrı' taşıyan bir gemidir.

Gemi, ilk anlarda kendi yağlarıyla kaurulan, ama durumlarından memnun ve 'dışarıdan' gelecek her tür tehlikeye karşı son derece duyarlı, mutlu insanlarla dolu izlenimi verir kahramanlarımıza/bize. Ama kaptan Mc Kenzie ve 'genel kurmayı' Wesker'ın davranışlarından kuşku duymaktan da geri kalınmaz: Bir işler dönmektedir. Üstüne üstlük, bir de 'pruvadakiler'in saldırısına uğrarız. Asi Ryker'ın komutasındaki bu ayak takımı, Goliath'dan kurtulmak/Goliath'ı kurtarmak için kendini harcamayı göze almış, dolayısıyla da Kaptan ve yönetimine tavır almış 'bir avuç serseri'den oluşmaktadır. Bu arada Ryker'ın çocukluk arkadaşı olan ve daha en başta, en yakışıklı kahramanımızın kalbini güzel gözleriyle 'çalmış' olan Kaptan'ın kızı Lea, 'ikili oynamakta' ve biraz önce tanıklığıyla ipe gönderdiği 'dostu' Ryker'ı, biraz sonra birçok tehlikeleri göğüsleyerek kurtarmaktadır. Bir de 'Palmer hastalığı' vardır gemide; yalnızca yaşlılar, hastalar ve sakatların 'yakalandığı'.

Bu noktada, izninizle kitabı bir de tersten okumaya çalışalım:

Goliath az gelişmiş bir ülkedir (söyle arka bahçemizde, örneğin Orta Amerika'da) diyebilir miyiz? Kaptan ve 'tayfası'da bir diktatör ve yönetim takımı rolü alsınlar. Ryker ve pruvadakilerin rolü yine aynı. Her fırsatta 'dış' dünyaya çeşitli düzenekler (örneğin bir çekici gemi gövdesine vurmak) yoluyla mesajlar gönderiyorlar. Pruvadakiler, 'çalışmaktan kaçmak için bahaneler arayan' ve yönetim ne denli 'kötü ' olursa olsun, gene de o'na karşı yerilmeleri gereken 'başıbozuklar'dır kahramanlarımıza/bize göre.. Tâ ki adamlar dış dünyanın önceki temsilcilerinden birinin kurşunla delinmiş başlığını yakışıklı kahramanımız Peter'a gösterene dek. İşte o zaman kıyamet kopar. Hadi yerel - merkezi otorite 'kendi insanlarına ne yaparsa yapsın. Ama bizimkilere nasıl ve ne hakla... (Nikaragua'da öldürülen Amerika'lı gazetecileri anımsadık mı?): Goliath 'kurtarılacaktır'.

Gelgelelim yerel - merkezi otorite kurtarılmayı istememektedir. Öyle ya bunca yıldır 'herşeyleri' bahasına kurdukları bir düzendir, 'kurtaracak' olan 'hür dünya'da olsa. Kaptan 'son kozunu' oynar: 'Kurtarılmamaya' karşılık, kayıp olduğu söylenen gizli belge. (Burada Goliath'ın 'içişlerini'mi simgeliyor acaba?) Yani ülkenin içişlerine karşılık bir sürü insanın yaşamı.. Kaptan'ın densizliğine bakın bir: tüm dünyada kişi özgürlüklerininödünsüz savunucusu ABD'ye neler öneriyor. Tabii ki ekip başkanımız bombasını patlatır: "Bunu başkanım da reddederdi, ..., ben de, onun adına reddediyorum. "(Bu soylu davranışı Vietnam'da da göstermişlerdi, anımsadık mı?) Kaptan'ın seçenekleri tükenmiştir artık. Bu arada Senatör gibi, gemi doktoru gibi, kendilerine dokunulmaması uğruna susmayı seçenler de yavaştan saf değiştirmeye başlamışlardır. 'Genel kurmay' olaya müdahale eder. Sonuç değişmez. Kaptan bir intihar noktasındadır artık. Gemiyi içindekilerle birlikte yoketmeye çalışır. (Yani İran Şahı gibi mi?) Ama Peter gözüpek koruyucumuz, her zamanki soğukkanlı davranışıyla olaya zamanında el koyar ve Goliath 'kurtulur'. Mutlu son; herkes patronun kucağına.

Dedik ya canım. Oltaları atıp beklemeden çekiyor. Yutan yutuyor işte.

GERALDINE CHAPLINE: "BABAM, KÜBA'YI ZİYARETİMDEN ÇOK HEYECANLANACAKTI..."

Bir süre önce Kübalı film yönetmeni Miguel Littin'in yönettiği 'La vidua de Montiel' (Montiel'in Dul Eşi) adlı filmde oynayan film oyuncusu Geraldine Chapline Nisan ayı içinde Küba Film Enstitüsü'nün çağrılısı olarak Küba'daydı. Chaplin, Küba'da yayınlanan haftalık 'Granma' gazetesi yazarlarından Carlos Galiano ile yaptığı söyleşide aşağıdaki soruları yanıtladı.

□ *Küba'ya neden geldiniz?*

■ Her zaman gelmek istemiştim. Küba'ya gelmek benim kuşağım için çok önemlidir.

□ *Adınızın sanat yaşamınızın gelişimindeki etkisi nedir?*

■ Çok büyük bir avantaj. Hem de hiçbir zaman değiştirmeyi düşündürmeyecek kadar..

□ *Küba'da çalışmayı düşünür müydünüz?*

■ Küba sineması için çalışmaktan mutluluk duyarım.

□ *Ne gibi rolleri daha çok isterdiniz?*

■ Bana verilmiş olanları.

□ *'La vidua de Montiel'deki rolünüzün sizce anlamı nedir?*

■ Latin Amerika sinemasıyla çalışmak benim için çok verimli bir deneyim oldu. Miguel Mittin'le bu filmi yapmış olmaktan çok hoşnutum.

□ *Carlos Saura'yla çalışmanın sizin açınızdan önemi neydi?*

■ Pazar - dışı sinemayla ve İspanyol sinemasıyla ilk tanışmam oldu bu. Yeni seçenekler yarattı.

□ *Küba sineması hakkında görüşleriniz nelerdir?*

■ İzlediğim tek Küba filmi, Memories of Underdevelopment (Azgelişmişlik Anıları) Burada daha çok izleme şansım olacak sanıyorum.

□ *Filmlerde hangi karakterleri canlandırmayı daha çok istersiniz?*

■ Binlercesini

□ *Bu binlercesi içinden Oona O'neill rolüne ne dersiniz?*

■ İstemezdim. Bu annemle ilişkilerimi bozar.

□ *Birleşik Amerika'da aydınların karşılamak zorunda olduğu zorluklar konusunda diyecekleriniz var mı? Durum hâlâ babanızın bıraktığı gibi mi?*

■ Daha da kötü; yalnız daha gizli.

□ *Patricio Castillo ile bir daha çalışmayı düşünür müydünüz?*

■ Patricio 'La vidua de Montiel'de fotoğraf yönetmeniydi. Yeniden birlikte çalışmayı umarım, aslında bunu istedim de.

□ *Hiç tiyatroda çalıştınız mı?*

■ Bir kez. Lillian Hellman'ın bir oyununda. Bir daha da bu konuda öneri almadım.

□ *Yönetmenliği hiç düşündünüz mü?*

■ Asla, ben yönetilmekten hoşlanırım.

□ *En çok hangi filminizi beğendiniz?*

■ Alain Resnais ile en son yaptığımı: Yaşam Bir Romandır.

□ *Babanızla ilgili ilginç anılarınız?*

■ En kötüsü, ölümü. En iyisi ise, filmlerimi gördüğünde iyi bir iş yaptığımı söylemesi.

Yarın Çeviri Kurulu

Geraldin Chapline, büyük Kübalı şair Nicolas Guillen ile.

"YARIN SÖZCÜĞÜNÜN BU KADAR GÜZEL OLDUĞUNU BİLMİYORDUM"

● Derginiz uzun bir süredir yayınlandığı halde, ne yazık ki ben daha yeni tanıştım. Anadolunun güney kıyılarından Arsuz'un bir köyündenim. Uzun süreden beri edebiyat-sanat dergilerini okumak dah ı sağlamak için epey gayret sarfediyorum... Yarın'ı PTT aracılığıyla isteme cesaretim olmuyordu. Nedeni ise; okumanın, edebiyatla uğraşmanın sorunları açık ve düzgün bir şekilde ortaya koyma yeteneğini geliştirmeğe yol açtığını herkesin bilmesidir. İşte bu herkesler: okumanın, düşünmenin, yazmanın karşısında yer alırlarken, bu yöne eğilim gösterenleri mimlemekte, okumanın, yazmanın başa belalar getireceğini yaymakta, bunlar yasakmış gibi davranmakta, toplumu da bu paralelde koşullandırmaktadır.... Sizlerin de "armut piş ağzıma düş" türde yayın hayatınızı sürdürmediğinizi bilerek bu engelleri anlıyacağınızı umut ediyorum. Sorunlar, dertler, acılar içinde gün olur kendimizi tanımakta güçlük çekeriz, bir söz duymak isteriz bizi aydınlatacak, umudumuzu yitirtmeyecek, varlığımızı kanıtlayacak. Bazan bu bekleyiş dayanılmaz dereceye varır, varır ki tam da o anda Yarıncılar yetişir imdada, Çölde susuz kalana su veren eller gibi ama serap olmıyan... Derginizin içeriği kadar adınız da çok güzel. Hani bazı insanlar vardır, bugün çok konuşurlar yarını geciktirmek için, geçmişten söz açarlar, düne sarılırlar sanki dün bugün olup onları gelip kurtaracakmış gibi. Bazı insanlar vardır, Yarınlar için uğraşan ve korkusuzca Yarınlara gömülen. Dahası "YARIN" sözcüğünün bu kadar güzel olduğunu bilmiyordum derginizi okumadan önce. Nice aydınlık, güzel yarınlara..."

Arsuz'lu

● *Yarın için dile getirdiğiniz olumlu eleştirileriniz bize güç verdi. Dergimiz her zaman geniş okur kitlesiyle ilişki amacında olmuş, bu ilişkileri günden güne geliştirmeyi ilke edinmiştir. Dergimizin elinize çok geç geçtiğini söylüyorsunuz. Dağıtımdaki yetersizlikler ve aksaklıklar nedeniyle ne yazık ki daha ulaşamadığımız yerler var. Türkiye'de yazın piyasasındaki güçlükleri aşarak, en uzak yerlere ulaşma çabasındayız. Bu alanda her gün biraz daha güçlendiğimizi sevinerek söyleyebiliriz. İçten okur dostlarımızın da yardımlarıyla güvenli adımlar atıyoruz. Dergimizde olanaklar dahilinde genç ve yeni insanlarını ürünlerine yer vermeye çalışıyoruz. Ancak bunu yaparken, yayınlanacak ürünlerin belli bir yazınsal düzeyin altında olmamasına da özen gösteriyoruz. Zaten böyle olduğu içindir ki bugünkü yerine varabilmiştir Yarın.*

Karikatür: EMİN BEBEK

"KATILDIĞIM VE KATILMADIĞIM YANLARIYLA, YARIN OMUZ VERİLMESİ GEREKEN BİR DERGİ"

"Şartlarım gereği düzenli olmasa da, belirli bir süreden beri derginizi okumaktayım. Katıldığım ve katılmadığım yanlarıyla yarın, omuz verilmesi gereken bir dergi. Çünkü; eksik, aksak ve hatalarıyla —ki bunlar icazetin değil, Yarın'ı kuşatan şartların belkide zorunlu bir ürünüdür- Yarın kutsal görev ve sorumluluklar yüklenmiştir. Ve öyle görünüyor ki, Yarın yüklendiği görev ve sorumlulukları yerine getirebilecek bilinç ve yeteneğe sahiptir.

Umudum, Yarın'ın kendini yaşamın denek taşında sınaması, hatalarından arınması ve daha iyi özlere kavuşmasıdır..."

İsmail Sever/Tokat

● *Yarın'a olan güveninden dolayı İsmail Sever arkadaşımıza teşekkür ederiz. Dergimiz dost okurlarının bu desteği ve güveni ile ikinci yılını doldurma yolunda kesintisiz olarak yol almaktadır. İlk çıktığı günden bu yana her gün sayısız zorluklarla karşılaşan bir dergi olarak, yaşadığımız günlerin ve koşulların bilincindeyiz. Bu zorlukları bir bir aşarak da okuyucularımıza her sayı daha iyiyi ve güzeli sunma çabasında olmayı kendimize görev edindik. Ancak unutulmaması gereken ve bizim de bir kez daha yinelemekten uzak durmayacağımız bir şey var ki, o da zor koşullar içinde yayın yaşamını sürdüren bir dergi olarak, Yarın'ın okuyucularının her zaman onun yanında olması ve çok yönlü çabalarıyla Yarın'ı desteklemeleridir.*

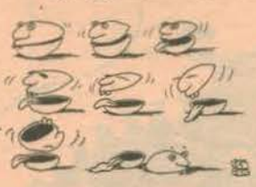
ORDU'DA LİSE ve DENGİ OKULLAR 2. TİYATRO YARIŞMASI YAPILDI.

Ordu Milli Eğitim Müdürlüğü ile Kültür Müdürlüğü'nün ortaklaşa düzenledikleri, lise ve dengi okullar 2. tiyatro yarışması geçtiğimiz günlerde yapıldı. Yarışmaya altı lise katıldı. Mesudiye Lisesi "Paydos", Ünye Lisesi "Kurban", Ordu kız ve erkek meslek liseleri ortaklaşa "Devenin Boynu", Ordu Lisesi "Ölen Hangisi", Ordu Ticaret Lisesi "Ocak" ve Ordu Fatih Lisesi "Kurban" adlı oyunları sergilediler. Yarışma sonunda, meslek liselerinin ortaklaşa sergiledikleri "Devenin Boynu" oyunu birinci seçildi.

Karikatür: MEHMET OĞUZ GÜREL

SELÇUK DEMİREL

Kedili geçmiş zaman



"Benim gibi neredeyse beşikten beri karikatüre vurgun bir kişi için Türk karikatürünün bahçe duvarını aşmış bu dalının ta uzaklarda yeşerdiğini görmek büyük bir mutluluk."

Abidin Dino

"Kedili geçmiş zaman", SELÇUK DEMİREL'in 1978-83 arasındaki çalışmalarından bir seçmeyi kapsamaktadır. 16X24, 160 Sayfa

metis yayınları

MEŞRUTİYET CAD. 131/301 BEYOĞLU/İSTANBUL

Resim: Mehmet Erbil, "Göreme Günlüğü"

Karikatür: KEMAL ÜLKER

TAŞIR GÜNEŞİ SABAHA

Akşamlar ürkek, korkulu
çöker dağ yamaçlarına
çığlıkları yarasaların
yabanıl
ve kara giysilerinde
kara karanlık
üşütür yıldız ışıklarını
yaz gecelerinin ılık ellerinde
sancılarda insanlar
kanar yaraları.

Koynunda,
acıların yüreği
kin dolu
vurur kahpeliklere
çalışan eller'n
yaratılmış yoksulluğu,
sesler seher yelini
güllerin dik başlı tomurcukları
bilgelerde
zorlar şafak sökümünü.
Bir ucu kaçmada gecenin
çürümüş gövdesi
ölümcül
zulmetmede bir eli,
bir eli kanda
çırpınır çaresiz
ak güvercin kanatlarında.

Emek,
suskularda hasat
hasretin filizleri
harman yerinde
bu yaz,
umutları dünden fazla
canların sevdalarına.

Çiçeklerin taç yapraklarına
işlenir üretkenliğin nakşı,
delikanlı parmaklarında
taşır güneşi sabaha
bebek yüzlü özgürlük
sevgilerde
yaşanır kdmak için dünyayı.

NECMETTİN ÇAKIR

İPEK ŞİİRLERİ (1)

Haydi gel ipek bir buluta binip
ipek bir türkü dokuyalım
sakın gözlerini unutma. Yüreğim issiz
ısırganlarla kaplı bir patikadır

Anımsa güvercin ölümleriyle gelen
yıldız yutan geceleri anımsa
hani bir kurt ulumuştu. Daha çocuktuk
hani usulcacık korkmuştuk

Biz yine kozaları örelim
yalnız olmasın ipekböcekleri
bir çiçek fırtanadan arta kalan
andaç olsun çocuklara

Haydi gel sirtaki oynayalım
ayrılıkla kavuşmanın sınırında

MEHMET ALİ BAŞTUJİ

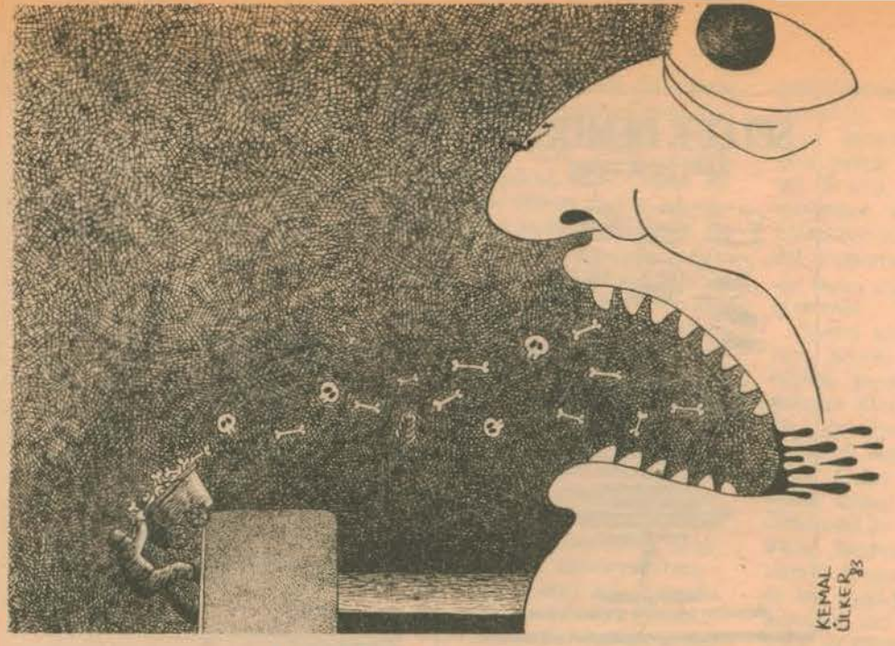
SEBİLDE FİRARİ GÜVERCİNLEYİN

Ak açar hanerik çiçeği
İlkyazın gelin duvağıdır
Açın gözbağını
Bileklerimi çözün
Mavi-yeşil
Pullar saçayım.

Sürgü girdi, kesildi günışığı
Çığ düştü, köprüler kalktı
Sebilde;
Firari güvercinleyin
Çekip giderim.
Sözlerim çig
Acemi mısralar
Oyy beni,
Sen, bende ben olan
Seni nasıl anlatsam
İlkyaz gelin duvağına
Kar işte böyle yağar.

Toprağın rahimine düşen mayıs
Tohumu çimlendiren haziran
Fındık yoğurdunu iç bağlatır ağustos
Dal silkinir döker karı
Yırtar kara kundağı
Gülyüzlü bebek
Açar yüzünü gün
Tüm çiçekler diz çöker
Güneşinde gözleri kamaşır
Gelir gelmeyen bahar
(Gözden gezden arpacıktan)

Nisan 1983, Adana
PİRA ERDAL ÖZYURT



İSÜK'DEN TÜM ÜNİVERSİTELİLERE SELAM!

İstanbul Üniversitesi Karikatür Klübü'nü oluşturan genç karikatürcü arkadaşlarınızdan bir mektup aldık. Saygın bir çabanın yansıtıldığı bu güzel mektubu, ilgilenen tüm gençlere aynı zamanda da bir çağrı olabilmesi için burada yayınlıyoruz. Karikatür kulüplerinin son günlerde yeniden ve özellikle yüksek öğrenim kuruluşlarında kurulmaya başlaması kuşkusuz çok sevindirici. Bu sevinci, İSÜK'ü oluşturan arkadaşlarla birlikte tüm okurlarımızı da paylaşacağına inanıyoruz.

●

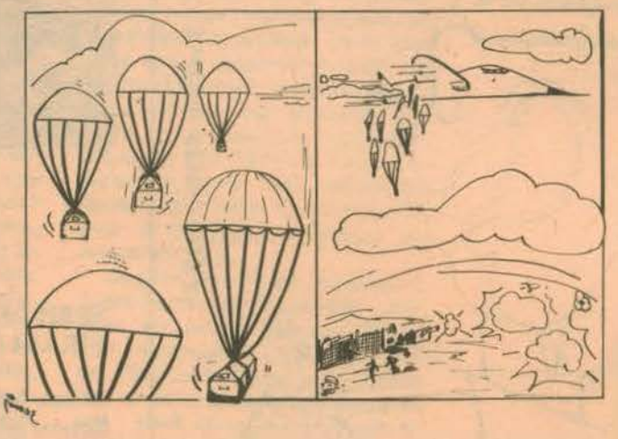
"Haftanın belli günlerinde mizah dergileri dolaşır üniversitelilerin koltuk altlarında, kitap aralarında, ceplerinde, ellerinde. Bir dolusu da usul usul çiziktiriverirken, bir bakarsınız birgün 'pat' diye elinize aldığınız gazetede veya dergideki karikatürün altında yazılı. Bilgisi ve kültür düzeyi, yanı sıra coşkusu, duyarlılığı büyük çapta üniversiteli gençleri karikatür sanatına taze kan yapıvermiştir. Üstelik yaşam her geçen gün alacasıyla, bulacasıyla insanoğlunu zorlarken, karikatürün yapacağı epeyi şey, söyleyeceği epeyi söz varola, dedik. Böyle düşündük, sonra biraraya geliverdik birkaçımız ve İSÜK olalım, çam sakızı üniversiteli arınağanı yaza kalem çala uç dillendirelim doğru bildiğimizi, gördüğümüzü istedik.

İSÜK, 1982 - 1983 öğrenim dönemi başında aktif çalışmasına başladı. Geçen yıl oluşturulmuş olmasına karşın kuruyup gitmiş o körpe dala dört elle sarıldık ve İSÜK çok az sayıda insanın çok yoğun çabasıyla getirilmesi gerekken eksiklikler giderildi. Ardından kulübün çalışmaya başladığı tüm fakültelere duyuruldu. Üye sayısı bir çırpıda onlarcayı sergiler gerçekleştirildi. Bu arada çalışmalarımızın ileriye dönük olması gerektiğinin bilinciyle, çalışmalarımıza omuz verecek çizerler, dergiler, gazetelerle ilişkiler kurduk. Karikatüre yeni başlayan arkadaşlar bu birim çalışması içinde umulandan üretken ve başarılı oldular. Bu yıl bizim için henüz bir toparlanma yılıdır. Asıl tasarılarımızı gelecek yıla sakladık, doğaldır ki koşullarımız da ancak buna elvermekte.

İSÜK'ün 1982 - 1983 öğrenim dönemi içindeki ağırlıklı çalışması olan İstanbul Üniversitesi'nin 16 - 22 Mayıs günleri arasında gerçekleştirilen, İ.Ü IV. Kültür Şenliği'nde Harbiye - Muhsin Ertuğrul Tiyatrosu'nda ve Çevre Tiyatrosu'nda düzenlenen şenlik boyunca katılanların izlenimine sunulan sergimizde çok sayıda arkadışınızın ürünleri vardı.

Resimden ayrılarak bağımsızlaşan bir yol izlemiş olmasına karşın, çok eski bir geçmişi olan karikatürle ilgili bugün süregelen anlayışlar üzerine söyleyecek sözümüz de olacak elbet, Ancak şimdilik şunu söyleyelim ki, doğrudan - iyiden - güzelden yana, 'büyük insanlığın' yanında sürecek çabamız belirleyecek asıl bunu. Çünkü saptadığımız ilk ilke, 'Yaşamı en iyi yansıtabilecek, yaşama en yakın olan karikatür sanatının gerçek işlevini hep gözönünde tutarak çalışmak, çalışmak, çalışmak.."tır

İSÜK
İstanbul Üniversitesi
Karikatür Klübü



"KARİKATÜR '83" YILLIĞI İÇİN ÇAĞRI

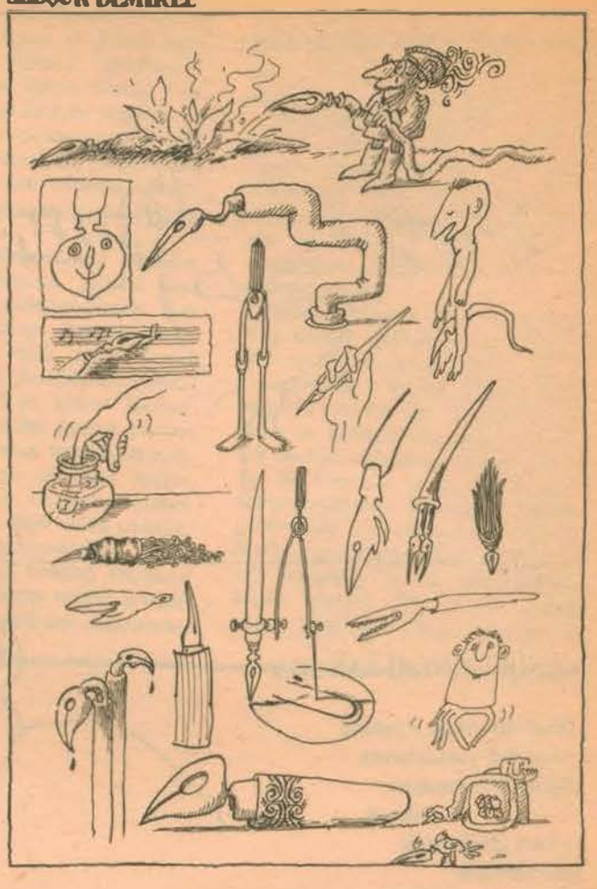
Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Karikatür Kulübü, karikatürümüzün sorunlarını gündeme getirmek amacıyla "Karikatür .83" adında bir yıllık yayınlamayı kararlaştırdı.

Yıllıkta aşağıdaki konularda veya benzerlerinde hazırlanmış yazılar ile yıllığa gönderilmiş seçme karikatürler yeralacak.

Konu örnekleri şunlar: Türkiye'de karikatür sanatının gelişimi, karikatürün işlevi, dünyada karikatür, günlük karikatür ve karikatürde belgesellik, ülkemizde karikatür sanatının sorunları, mizah dergilerinde karikatür-karikatürümüzde batıdan etkilenmeler, karikatürde ulusallık, karikatürün güzel sanatlar arasındaki yeri, Türk karikatürünün dünya karikatüründeki yeri, karikatürde evrensellik, eğitimde karikatür, karikatür eğitimi yapan kuruluşlar, genelde sanat eğitimi, özelde karikatür eğitimi nasıl olmalıdır?

Yıllık için en son 4 Temmuz 1983 tarihinde, Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi - Karikatür Klübü, Eskişehir, adresine başvuru yapılabilir.

SELÇUK DEMİREL



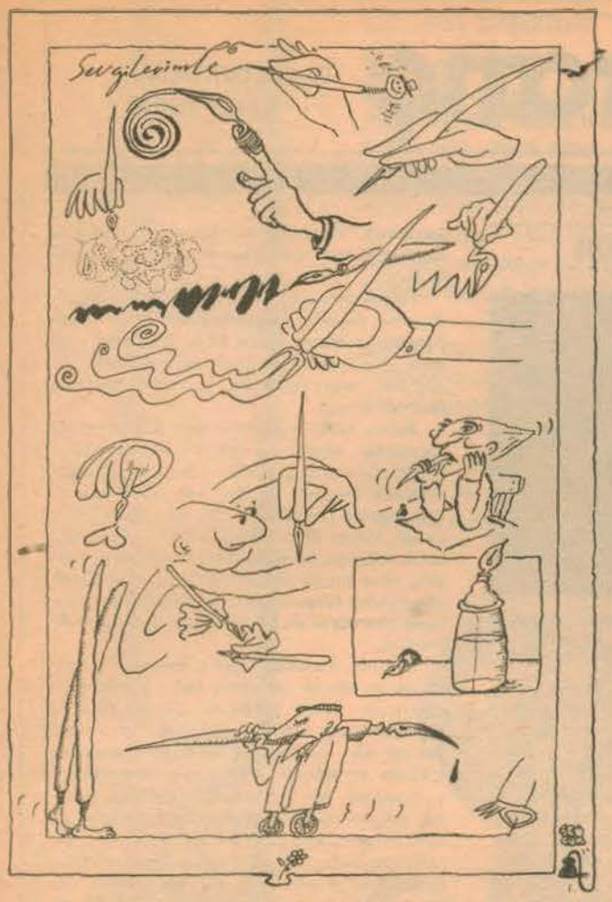
"ÇOCUK VE DÜNYASI" ERCİŞ SERGİSİNİN ARDINDAN

"Biz güneşi erken görürüz... Olayları üç gün sonra öğreniriz," diyor Erciş kaymakamı, biraz bıkkın, biraz küskün davranışlarıyla. Osman Demir özünü yitirmemiş bir aydın izlenimi bırakıyor bizlerde. Bilemiyorum şehir kulübündeki rakılı söyleşilere ya da Halk Eğitim Merkezindeki masa tenisi partilerine katılıyor mu? Ama Ara Güler'le tanıdığı fotografa ve Varlık okuduğu yıllardaki kültür ve sanata olan ilgisinin 12 yıl sonra böyle bir kasabada tekrar pekişmesinin kendine verdiği mutluluğa biz de katılıyoruz.

Ankara Fotograf Sanatçıları Derneği'nin Van'ın Erciş ilçesinde açacağı "çocuk ve dünyası" sergisi için yolculuk treninin kalkışına birkaç dakika kala varmakla başladı. İlk kez bir fotograf sergisinin açılacağı bu ilçede halkın tepkisi ne olacaktı?

23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk bayramı nedeniyle açılacak sergi konu olarak ora izleyicisine yabancı değildi ve ilgiyle izleneceğine inanıyorduk. "Çocuk ve Dünyası" açıldığı günle ilgili, yani çocukların dünyasını, çocuk gözüyle dünyayı, onların özlemlerini beklentilerini, çocuk yaşta sorumluluk yüklenmişleri anlatıyordu. Çeşitli yörelerde çekilmiş 65 fotograf. Sergi açılmadan önce ve sonra bize neden burda sergi açtığımız sorusu soruldu sürekli. Neden kültürel, sosyal yaşamın geri olduğu Erciş'te? Fotografı amatör bir uğraş olarak sürdüren AFSAD'lıların fotografı yaygınlaştır-

A.MÜMTAZ İDİL
gerçeklik ve roman
DÖNÜŞÜM YAYINLARI



mak, izleyiciye bu yolla iletide bulunmak amaçlarında arayabiliriz.

Ankara garından başlayan 38 saatlik yolculuk sonunda hayli tedirgindik. Beş günlük gezimiz boyunca da bunu daha iyi anlayacaktık. Böyle kısa bir süre içinde de ora halkını tanımak veya tanıdığımızı söylemek gibi bir amacımız yok. Sadece izlenimler ve yaşadıklarımızda kalacak yazımız.

Erciş 20 bin nüfuslu, bir lisesi olan bir ilçe. Sosyal yaşam yok gibi. Büyük şehirlerden ödemeli getirilen kitaplar veya abone olunan dergiler bura aydınının kültürel yaşamı. Bir de üç gün sonra gelen gazeteler tabi.

Kahvelerden sözetmek istiyoruz biraz. Çünkü gerçek kahve anlayışını burda gördük. tüm bahveler küçük sehpalar ve küçük oturaklarla dolu. Ankara'daki gibi üzeri yeşil çuhalı masa yok. İnsanlar buraya televizyon izlemeye, söyleşmeye ve dostlarını görmeye geliyorlar. Herkes çayı kıtlama içiyor. Bardakla birlikte beş altı çokgen boyutlu şeker alan küçük bakır kupalar geliyor. Ağızda tutulan şekerle ağır ağır yudumlanan açık çaylar, koyulaşan söyleşiler ve sürüp giden zaman. Ama bize bardaklar hep kaşıkla geldi.

Van gölünün kıyısındaki Erciş kasabasında ilk bakışta göze çarpan büyük sarı binalar-askeri lojmanlar, devlet kuruluşlarına ait binalar. Sonra bir cadde boyunca dizilmiş, altı dükkanlarla dolu ikişer birer katlı binalar. Sonrası dağınık bir yerleşim yeri. Yolları asfalt değil henüz (herhalde yazın çok toz oluyordur). Ulaşım için bu dağınık ilçede dört tane belediye otobüsü var. Beş gün boyunca sadece 23 Nisan günü çocukları taşırken gördük. Sonrası hep taksi. Her yere taksi ile gidiliyor. Köylere, mahallelere, yakın ilçelere, heryere. Bu ulaşım yolunu herkes kullanamıyor. Çünkü merkezder bir mahalleye 200 lira. Dolmuş olayı burda yok. Ulaşım kışın çoğu zaman kızaklarla yapılırmış köylerden ilçeye.

İnsanlar hayvancılıkla uğraşıyor. Kiminin bir iki, kiminin sürülerle. Ekilecek toprak çok az. Ağaçlık olarak bol bol kavak var. Her kavakta en az beş altı karga yuvası. Birçok ağaç bir araya gelince kargalar şehri oluyor. İlgimi çekmişti. Objektifi yaklaştırınca tüm kargalar bağırmaya başladılar.

Dönüşte Ercişli bir gençle beraberdik. İstanbul'a ağabeyinin yanına çalışmaya gidiyor. Yusuf, diğer gençlerden biri sadece. Ercis' de iş alanı oldukça kısıtlı.

Fotoğraflar: Vahit ARAS

Esnaflık en geçerli geçim kaynağı. Herkes esnaf olamayacağına göre, büyük şehirlere kaçış zorunlu oluyor. 300-500 işçinin çalıştığı bir maden ocağında veya karayolları gibi diğer işyerlerinde iş bulmak çok zor. Çünkü yörenin tek ilçesi Erciş değil. Liseye gitmeyenler bir yana, liseyi bitirenlerin kaçta kaçı yüksek okulu kazanıyor. Kazansa bile kaç aile çocuğunu büyük şehirlerde okutabilecek?

Kaldığımız sürece bir çok insanla tanıştık. Kimisi ile konuştuk, kimisiyle sadece bakıştık. Hergün gittiğimiz lokantanın garsonlarından biri liseyi bitirmiş. Resim yapıyormuş. Bir ara heykele başlamış. Çalışmalarını bize göstermek istediği andaki sevincini anlatmak olanaksız. Döneri bir başka zevkle çeviriyor, bir başka zevkle kesiyordu. Erciş'in en işlek caddesine sergi afişlerini asarken bize yardım eden terzi Mustafa askerliğini İstanbul'da yapmış Birçoğundan farklı Mustafa. Neşeli ve dinamik. Bizimle beraber afiş asarken duyduğu mutluluğun sadece Osman'la olan arkadaşlığından kaynaklandığını sanmıyorum. Tatvan' da tanıdığımız Tevfik de farklı idi. Pastanesinde kahvaltıda uzun uzun söyleşmiştik.

23 Nisan'ı burada izledik. Hava soğuk, yağmur atıştırıyordu. meydan çok kalabalık. İlkokul öğrencileri konuşmalar yapıyor, şiirler okuyorlardı. Ben ilkokulda iken de aynı şiirler okunmuştu, buna benzer konuşmalar yapılmıştı. Değişen çok şey vardı yine de, değişmeyenlerle birlikte. Törende ilkçenin kalburüstü kişileri hazır. Hava soğuk olduğu için tören kısaltılıyor. törenin sonuna doğru kısa etekli ince kumaşlı elbiselerin içinde çocuklar titriyordu. Büyükler paltolu idi. Her okulun öğrencileri farklı konuları işlemişlerdi. Bunlardan biri de çarşaflı kadınla beyaz kısa etekli, yüzü boyalı, omuzunda çantası ile çağdaş kadın yanyana yürüyor. Ankara'daki bayramlar da olduğu gibi, geçen yıllarda mezun olan çocuklar helva, şeker, simit satıyorlar büyüklere ve diğer çocuklara.

Törenden sonra kaymakam bir konuşma ile AFSAD'ın "Çocuk ve Dünyası" adlı sergiyi açtı. Yöre gazetesi ve diğer gazetelerin muhabirleri açılışa ilgi gösterdiler, ama soru sormaktan kaçındılar. Açılıştan sonra izleyicilerle sergiyi gezdik. Çocukların sorularına cevap vermek bizi mutlu ediyordu, ama sorularına epey şaşırıyorduk: "Abi bunlar neden öyle bakıyor, burdaki neden?" Elimizden tutup, beğendikleri, anlamadıkları fotografları gösteriyorlardı.

Açılıştan sonra hazırladığımız deftere görüşlerini yazmak için kaymakam ve diğerleri ellerini ısıtıyorlardı. Tören boyunca çok üşümüşlerdi. Vay çocukların haline...

"İnsanların defterleri arkalarından okunur," demişti karayollarından bir işçi. Arkamızdan defterimizi nasıl okuyorlar bilemiyoruz ama, tüm yorgunluğa rağmen hayli mutluyduk....

■ saadet atçı-vahit aras

Müfide Yüksel/AFSAD Ayın Fotoğrafı

AFSAD VE İFSAK'TA AYIN FOTOĞRAFLARI

Müfide Yüksel'in fotoğrafı AFSAD'ta ayın Fotoğrafı seçilirken, Ali Baydaş birincilik, Rıza Arat ikincilik, Coşkun İncekara üçüncülük kazandılar. Ayrıca Çetin Vural, Sema Günden, Coşkun İncekara, Semih Yolaçan, Ali Baydaş'ın yapıtları başarılı bulundu.

İFSAK'ta İzzet Keribar ilk iki dereceyi alırken Muzaffer Sütlüoğlu üçüncülük kazandı. Aramis Kalay, Engin Kavukçuoğlu, Haşim Baydar'ın fotoğrafları da sergilenmeye değer bulundu.

İFSAK
İstanbul fotoğraf ve sinema amatörleri dernekleri birliği

İFSAK 5. ULUSAL KISA FİLM YARIŞMASI

Ülkemizde ticari olmayan kısa film çalışmalarını desteklemek ve ödüllendirmek amacıyla düzenlenen İFSAK Ulusal Kısa Film Yarışmalarının beşincisinin katılma koşulları ilan edildi. Siyah - beyaz ya da renkli, 8 - 16 mm, sesli veya sessiz filmlerin kabul edildiği yarışmanın son katılım tarihi 19 Aralık 1983. Yarışma ile ilgili ayrıntılı bilgi ve katılım formları İFSAK, PK 272, Beyoğlu İstanbul adresinden sağlanabiliyor

ÖDÜLLER, BAŞARILAR...

- Baha Gelenbevi ve Mehmet Bayhan'a FIAP (Uluslararası Fotoğraf Sanatı Federasyonu) tarafından HonEFIAP ünvanı verildi. Bu ünvan, FIAP yönetim kurulu tarafından, fotoğraf sanatının gelişmesi ve özellikle yönetim için üstün çaba gösterenlere veriliyor.
- İFSAK Başkanı Mehmet Bayhan İngiltere'de düzenlenen Spectrum Guernesey saydam yarışmasında altın madalya (PSA) ve McDade ödülü kazandı.
- Yeni Zelanda'da yapılan FIAP 2. Doğa Fotoğrafları Biennalinde Türkiye mansiyon kazandı. Yarışmaya Çetin Arısoy, Mehmet Bayhan, Alyar Burç, Nusret Nurdan Eren, Gülden Eren, Oral Gönenç, Gaye Gürpınar, Tansu Gürpınar, Sabit Kalfagil, Mehmet Kısmet, Cafer Kulaksız ve Banu Tesal'ın yapıtları katılmıştı.

SİGORTALI ÇALIŞANLAR ARASINDA FOTOĞRAF YARIŞMASI DÜZENLENDİ

GRUNDIG FOTOĞRAF SEVENLERİ

Grundig Fabrikası bünyesinde fotoğraf alanında sergiler, gösteriler, duvar gazetesi gibi çalışmalar yapan Grundig Fotoğraf Sevenleri (GFS), yalnız sigortalı çalışanların katılabileceği bir fotoğraf yarışması düzenledi.

En büyük 18 x 24 boyutunda siyah - beyaz veya renkli baskıların kabul edileceği yarışmada konu sınırlaması bulunmuyor.

Seçici Kurulunu MEHMET BAYHAN - İSA CELİK - MUSTAFA VURAL-ONAT KUTLAR ve NEVZAT ÇAKIR'ın oluşturduğu yarışmada GFS Büyük Ödülü, İFSAK Başarı Ödülü, GFS Emek Ödülü ve en ayrı ödül verilecek.

Son katılma tarihinin 10 Ekim 1983 olarak belirlenen yarışmada başarılı olan yapıtlar işyerinde sergilenecek.

Yarışmaya katılma formu aşağıdaki adresten isteniyor.

GFS FOTOĞRAF YARIŞMASI
GRUNDİG TV FABRİKASI
RAMİ, KIŞLA CAD. 91
Topçular - İstanbul

AFSAD İ. ÖDÜLLÜ FOTOĞRAF SERGİSİ

"Toplum ve aile yapımız hızla değişiyor. Teknolojik gelişme ve sanayinin çarkları babadan oğula aktarılan altın bileziği yaşamdan alıp götürüyor. Dedelerimizin, ninelerimizin sağlıklı yün, pamuk yatakları yerlerini kauçuk, yaylı yataklara terk ederken, tıkırtılarını severek dinlediğimiz hallaçlar sokaklardan geçmiyor artık. Alüminyum ve plastik mutfak eşyaları kalaycıyı, atlı taşımın kalkması semerci ve nalbantı, damacana suculuğu sakaları, tekstil sanayii el dokumacılığını, el işlerini, kısacası teknolojik gelişim daha nice değerlerimizi tarihin karanlığına atıyor, ortadan kaldırıyor. AFSAD, çevresine ve topluma sorumluluk duyan fotoğrafçıları, kaybolmakta olan bu değerlerimizi belgelemeye çağırıyor." Konusu böylece özetlenen sergiye 18X24 boyutlarında en çok 4 tek fotoğrafla veya 13X18 boyutlarında dizi fotoğraflarla katılınabiliyor. Son katılım tarihinin 21 Ekim 1983 olduğu sergi 21 Kasım'da Ankara Türk - İngiliz Kültür Derneğinde açılacak. Sergiyi, Kültür ve Turizm Bakanlığı, ülkemizdeki fotoğraf dernekleri, Yarın, Bilim ve Sanat Boyut dergileri ödüllerle destekliyor. Ayrıntılı bilgi ve formlar AFSAD, PK 830,kızılay. Ankara adresinden sağlanabiliyor.

satranç

Dr. SELÇUK ALSAN
HALİT YÖCEL

SATRANÇ VE PSİKOLOJİ

Dünya Şampiyonu Anatoli Karpov rakibinin düşüncesini okumaya çalışıyor.

Bu yüzyılın başında satrançda iki karşıt görüşe rastlanırdı: Polonyalı büyük usta Akibe Rubinstein "bugün kimle oynadınız?" sorusuna şöyle yanıt verirdi: "Beyaz taşlarla siyah taşlara karşı oynadım. Karşımdakinin kim olduğu ben hiç ilgilendirmez." Bir satranç bilgesi olan Emmanuel Lasker ise tam aksi görüşü savunuyordu: "Satranç taşlar arasında değil, insanlar arasında geçen bir savaştır; düşmanın psikolojisini, ruhundaki zayıf ve kuvvetli noktaları bilmek şarttır. Örneğin Reti beyazları alınca daha iyi oynar, Maroczi hep savunma yapar, Janowski oyunu çabuk sona erdirecek hamlelerden kaçınır." Eski dünya şampiyonu Mihail Tal, yüzde 80 olguda tahtadaki durumu, yüzde 20 olguda da rakibinin ruhsal özelliklerini düşünerek hamle yaptığını söylemiştir. Dünya şampiyonu Anatoli Karpov ise şöyle demektedir: "Aynı değerde birkaç hamleden birini seçmem gerektiğinde, rakibimin psikolojisine göre karar veririm. Örneğin Tal serüvencidir, onunla oynarken oyunu basitleştiririm; Petrosyan ile oynarken ise aksine oyunu karmaşık hale getiririm. Yapılabilecek tek hamle varsa karşımdaki kim olursa olsun onu uygularım "Eski dünya şampiyonlarından Mihail Botvinnik de 1951 Dünya Şampiyonasında rakibi Bronstein'in psikolojisini analiz ederek onu yenmeyi başarmıştı: Bronstein oyun sonlarındaki uzun hesaplamaları sevmiyordu; ayrıca "seyirci" için oynardı, yani kendisini beğensinler isterdi; Botvinnik, Bronstein'ı oyun sonuna götürerek veya gösterişçi hamlelere yöneltterek şampiyonluğunu korudu. 1958 SSCB Şampiyonasında M.Tal, B. Spaski'nin endişeli ve zayıf bir sesle yaptığı beraberlik teklifini reddetti. Spaskinin yorulduğunu anlamıştı; nitekim Spaski az sonra yanlış bir hamle yapıp oyunu kaybetti.

Petrosyan'ın kollarını göğsünde kavuşturması bir sakinlik ve güven ifadesidir. Önemli hamleler sırasında M.Tal ve B. Larsen'in yüzü solar, Botvinnik ise kravatını çekiştirir. A. Alekhin heyecanlanınca masanın etrafında fır fır dönerdi.

Bazen rakibi yanıltmak için kasıtlı olarak pişmanlık mimik ve jestleri yapılır. 1954 Amsterdam turnuvasında Arjantin büyük ustası Mifuel Najdorf kendini bir piyon kaybeder duruma düşürdü ve "Ah ne yaptım" dercesine başını elleri arasına aldı; rakibi Yugoslav S. Gligoric bunu görünce kandı ve piyonu aldı, oysa bu bir tuzakdı ve Najdorf aktörlük yapıyordu; Gligoric oyunu kaybetti. Spor ruhuna ters düşse de bu gibi yanılunalar olmaktadır.

Satranç kuralları rakibe bakmayı yasaklamaz ve birçok satrancı neler planladığını öğrenmek üzere rakibinin yüzünü inceler, Örneğin büyük Amerikan ustası Robert Fischer yüzünü elleri ile örter ve parmakları arasından rakibini seyrederdi. Ancak rakip seyredilmeye kızabilir. M. Tal gençken rakibine gözlerini dikerdi. Birgün büyük usta Kotov'la oynarlarken ummadığı birşey oldu: Kotov birden yerinden fırlayarak Tal'e yaklaştı ve kalın kaşlarının altından korkunç bir şekilde ona bakmaya başladı. "Kim önce gözünü kırpacak" oyununda olduğu gibi iki rakip saniyelerce bakıştı, sonra gülmeye başladılar ve savaş devam etti, fakat tabii Tal bir daha Kotov'a bakmaya cesaret edemeden.

— Aaa, ben olsam öyle oynamazdım.

OYUN SONU ETÜDLERİ

K. Kupçevski, 1931

Beyaz oynar ve kazanır

1- a4 Şd6!, 2- Şb6 Şd7, 3- Şb7 h5, 4- a5 h4, 5- a6 h3, 6- a7 h2, 7- a8(V) h1(V), 8- Vc8 + Şd6, 9- Vc6 + Şe5, 10- f4 + ve beyaz kazanır.

L. Kubbel, 1927

Beyaz oynar ve kazanır

1- a6! e3, 2- a7 e2, 3- a8(V) e1(V), 4- Vd5 + Şb4, 5- Vd3! (5... Va1, 6- Vc3+ Şa4, 7- b3+) Vc1, 6- Va3+ sc4, 7- b3+ ve siyah vezirini verir.

SATRANÇ İNCİLERİ

Satrancın diğer sporlardan farkı şudur: oyun sırasında oyuncuların vücutleri değil ruhları yaralanır.

I.Eglitiss

Satranç büyük bir irade gücü ve öz disiplin sayesinde düşüncelerin harekete çevrilmesi ile kazanılan bir oyundur.

H. Gabran

OKUDUK ANLADIK*

çizgiyle yaşam

mustafa okan

NASIL?

NE DEDİNİZ?

*Meraklısı için Not: Yalçın Pekşen'e teşekkürle

SANAT ve EDEBİYATIMIZDA TOPLUMCU GERÇEKÇİLİĞİN GENÇ SOLUĞU

YARIN CİLTLERİ

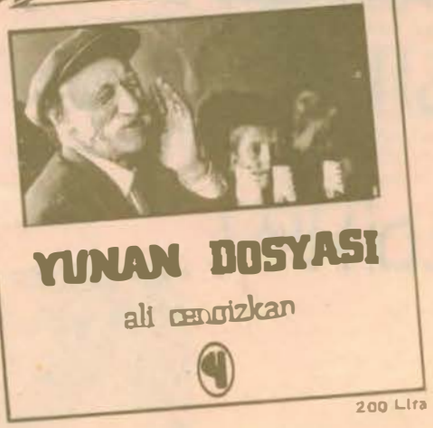
1-6 sayıları kapsayan 1. cilt ile
7-18 sayıları kapsayan 2. cilt çıktı.

İkisi birlikte 1800 lira. Ayrı ayrı istendiğinde, 1. cilt 700 lira, 2. cilt 1300 lira. İstekleriniz için, ederi kadar posta pulu gönderiniz.

YARIN YAYINLARI

Yayıncılığın genç adı, Yepyeni bir anlayışla!

ilk kitap çıktı.



İkinci kitap hazırlanıyor...

SOVYET ROMANI • *A. Mümtaz İdil*
200 Lira

- İstekleriniz için, ederi kadar posta pulu gönderiniz. 1000 liradan yukarı istekler ödemeli gönderilir.
- Yazışma ve havale adresi: P.K: 723, Kızılay - Ankara.

KİTAPLIĞINIZI ZENGİNLEŞTİRMEK İSTİYOR MUSUNUZ?